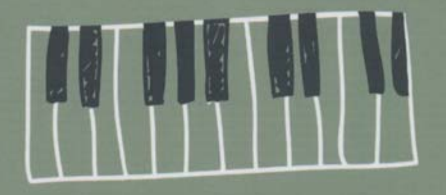
فوزي كريم



الفضائل الموسيقية

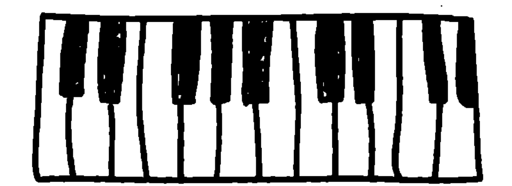
الموسيقى والشعر



28.1.2017

دار نون للنشر

فوزي كريم



الكتاب الأول من الفضائل الموسيقية

الموسيقى والشعر

دار نون للنشر

الموسيقى والشعر

المؤلف: فوزي كريم / عنوان الكتاب: الموسيقى والشعر
طُبع في المملكة الأردنية الهاشمية / الطبعة الأولى: 2015.
صورة الغلاف: Depositphotos / صورة فوزي كريم: المصور الإيطالي دانيلّه فِرّوني (Daniele Ferroni).
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-91-87373-31-2



دار نون للنشر

رأس الخيمة / دولة الإمارات العربية المتحدة / ص.ب ٤٤٠٠٤
عمان / المملكة الأردنية الهاشمية / ص.ب: ١٤٧٦ / تلفاكس:0096264625290
www.dar-noon.com / noon@dar-noon.com

المقدمة

منذ أكثر من ثلث قرن، وأنا أنضج داخل حقل المعرفة الموسيقية كشاعر. أُصغي للموسيقى، وأقرأ عنها، حتى لتبدو كتبُ الأدب والفن والفكرِ فروعاً وأغصاناً وأوراقاً من شجرتها. إلا الشعر، فهو صنوها التوأم. ولذا أرى ولَهي الموسيقي وإحاطتي الموسيقية ثمرةً طبيعيةً لهويتي كشاعر. وما من شاعرٍ حقيقي بقادرٍ أن يُرجئ وجدانه الموسيقي إلى حين أن يهجرَ المنشدَ المغني فيه، ويُقبل على اللغةِ والورقِ، لأن كل نسيجه لن يكون إلا محض «صنعة» أدب من لغةٍ وورق لا غير!

الموسيقي لا يشبه حبَّ قراءة الرواية ولا تأملَ اللوحة. إنه استثنائي. فالشاعرُ يرعى مُبدعاً موسيقياً في داخله. ولو نما وكبُر هذا المبدع الموسيقيّ وأخذَ حجمَ الإنسان الذي هو عليه، فليرعى بدوره شاعراً صغيراً في داخله. هذا النموذج نفتقده في ثقافتنا الشعرية المعاصرة. وما من علّةٍ موجعةٍ كهذا الفقدان.

إن كلَّ فن يطمحُ أن يكون موسيقى، فكيف بالشعر الذي انفصل عنها، وهو التوأم!

هذه أحاديث يسيرة كتبتها عفو الخاطرِ، فهي ليست بحثاً، بل نتاج شاعر محب للموسيقى: إصغاءً لها، وقراءةً عنها. وهي موجهة أولاً إلى الشاعر الذي يفتقد الموسيقى. ولا بأس أن تكون موجهةً إلى الموسيقي الذي يفتقد الشعر أيضاً، ثم إلى مثقف الأدب والفن، ثم إلى القارئ عامة. وسيرى القارئ بأني لم أعتمد وسائل البحث في الإشارة إلى المصادر

والمراجع، إلا فيما ندر. لأن الهدف من هذا الكتاب تبشيري للذائقة الموسيقية الفقيرة لدينا، وتمهيدي لها إذا ما رغبت في السعي إلى رحاب الموسيقى التي بلا حدود. على أني، للراغب، تركت ثبتاً ببعض الكتب النافعة التي اعتمدتها في تداعياتي، وأكثرها كتب إنكليزية، فما من كتب عربية في هذا الحقل للأسف.

وفي تضاعيف الحديث ترد أسماء لمؤلفين، ولأعمال موسيقية، هي صحبتي اليومية داخل جدران البيت. فلدي مكتبة خاصة تحتضن آلاف الإصدارات (الأسطوانة السوداء، أسطوانة CD، وأسطوانة DVD)، وإذا كان الحديث ينطوي على دفء الانطباع الشخصي، فلأنه وليد هذه الصحبة التي لا تُمل، ووليد هذا الإصغاء الذي لا ينقطع.

ألحقتُ هذه الأحاديث بنص هو أقرب إلى فن المقالة الأدبية، بفعل طبيعته الغنائية، أقرأ فيه قصيدةً لي قراءةً موسيقية. لأني كتبتها أول الأمر على هوى البصيرة الموسيقية. ثم أعددتُ ملحقاً يليه لشذراتٍ وقعت عليها في «كتاب الأغاني»، الذي ألفتُ القراءة فيه منذ سنين. هذه الشذرات لا تحيد عن معاني «الموقف النقدي» تجاه الموسيقى والأغنية، وعلاقتهما الممكنة بالشعر.

الشعر والموسيقى في هذا الكتاب ستكون أولى «الفضائل الموسيقية»، التي تقرن الموسيقى بالشعر، والموسيقى بالرسم، والموسيقى بالفلسفة، وأخيراً الموسيقى بالتصوف. عسى أن يمتد الحديث في المستقبل إلى هذه الفضائل الأخرى التي لا تقلّ إثارة. (*)

فوزي كريم

---

*- سبق لشيء من هذا الكتاب أن صدر عن دار المدى (٢٠٠٢) بعنوان «الفضائل الموسيقية». ولقد اتسع المشروع ليصبح هذا كتاباً أولاً، ويصبح عنوان «الفضائل الموسيقية» شاملاً لعدد من الكتب. موسوعة مُشبعة بالغنائية، والانطباع، والمشاركة الوجدانية. أو هكذا آمل أن تكون.

الموسيقى والشعر

المثقف والموسيقى

في مُفتتح سيرته الذاتية «رحلة غير منتهية» كتبَ عازف الڤايولين الشهير «يهودي مينوهين»: «الإنسان الاعتيادي يُلقي على الأرض ظلاً، إنسانُ العبقرية يُلقي ضوءاً». «مينوهين» كان يتطلّع إلى القامات الموسيقية التي صحبته عميقاً في مسيرةِ عزفه: باخ، ڤيڤالدي، هاندل، هايدن، موتسارت، بيتهوڤن، شوبرت، باگانيني، شومان، برامز، مندلسون، بارتوك، شوينبيرگ، گريگ، ألگار، فوجدها معبّأةً بإضاءة تفيضُ أبداً.

لهذه الإضاءة نتطلّع، نحن الأقلّ شأناً بين القامات، علّ طيفاً من ضوء يجد بين الأركان المعتمة لأرواحنا مكاناً ومستقراً. فقد نضبت مصادر الضوء الموسيقي لدينا، ومن يجرؤ أن يقول: ومصادر الضوء الشعري أيضاً! وأمست تنهدات معْبد، وابن سُريج، وإبراهيم الموصليّ، وابنه إسحاق، وإبراهيم بن المهدي، وزرياب، وتأملات الكندي، وإخوان الصفا، والفارابي، والغزالي، وأخيه محي الدين، والسهروردي، مفاخرَ لفظيةً في متحف الأدب العربي.

كان المثقف لدينا ولدى العالم أجمع هو الوسيط المشروع، والوحيد بين الموهبة الموسيقية وبين متلقيها. هو الذي يصلُ، عبر لغته وحساسيته، روحاً بروح، ويوسع أفق الثقافة الموسيقية في حياة تأمل بالتقدم. إنه سيد الكِتاب وكل وسائل الإيصال. والموسيقى الجدية (الكلاسيكية)، شأن الشعر، الفن، والفلسفة، تحتاج إلى وسائط تنمية للذاكرة، ووسائل دربة للأذن، ومناهج للتربية الروحية. وما من أحد يعلو على المثقف في أهليته

للقيام بهذا الدور. ولكن المؤسف أن هذا المثقف اليوم هو أبرز الذين يفتقدون إلى الثقافة الموسيقية، والذائقة النامية، والأذن المدربة. فقد ألغى بأسلحة حداثته اللفظية والشكلية كلَّ إمكانية أن تكون الموسيقى، كما كانت في العصر الذهبي للحضارة العربية، مصدراً من مصادر المعرفة والوعي، وينبوعاً للذائقة الروحية.

الموسيقى الجدية احترقت وجفت منذ فترة طويلة. والأغصان التي نمت، لاطيةً في الظلّ، إنما هي حقول الاختصاص بين جدران المعاهد، يردد أصداءها الأساتذة والتلاميذ، من أجل احتراف لا يتجاوز الآلة التي تُعزف، ومسرح الأعراس، أو أستوديو الإذاعة والتلفزيون. وهي غصون لا تؤمّن طبيعةً حيّة، لأنها مبتورة من حقل المعارف الأخرى، معارف الثقافة الفاعلة التي يُحسنها الأديب والفنان بصورة جد خاصة. وحول هؤلاء الأساتذة والتلاميذ في دائرتهم الضيقة، يحتدم محيط-موسيقى التهريج الصاخب، الذي يستحدث كلَّ يوم أسلحة تخريب جديدة للإطاحة بآخر معاقل الموسيقى الشعبية، التي لم تسلم على ريشها هي الأخرى.

ولكن المثقفين لهم مزاعم. فحداثتهم اللفظية والشكلية تأبى عليهم إهمال الموسيقى كمصدر للإلهام وللوعي، ولذا فهم يطعّمون كتاباتهم، حيث يطيب لهم ذلك، بأسماء الأعلام والمصطلحات الشائعة المعروفة. وهي لا تتجاوز في أحسن حالاتها اسم موتسارت وبيتهوڤن، أو مصطلح السيمفونية، والهارموني، واللحن الأوركسترالي. ولكي تجعلهم هذه الحداثة اللفظية والشكلية فاعلين، وبفعل مشاعر الذنب أيضاً، تراهم يختلقون ملحنين وموسيقيين معاصرين، يرفعونهم إلى مصاف الملحن الجدي والموسيقي الجدي. ولكن بأي السلالم؟!

إنها محاولة اختلاق تكوين زائف، والتخفّي وراءه. هذا الموسيقي المثقف لا تعدو ثقافته استخدام نصوص شعرية من مصادر لا ترد على بال أحد من

المستمعين. نصوصٌ من الملاحم السومرية على سبيل المثال، أو من ديوان الحلاج، أو من أي متصوف يقول شيئاً يملأ المستمع بالروع. وكأن جدية (كلاسيكية) الموسيقى تكمن في جدية نصوصها الغنائية، لا في تأليفها.

إن اتساع ظاهرة الفنانة الكبيرة فيروز في وسط المثقفين، إنما ينطوي على شيء من هذا الإيهام، الذي هو فعل المثقفين هؤلاء لا فعل فيروز. فقد انتسبوا إليها ونسبوها لأنفسهم، محاولةً منهم لستر عورة الجهل المريع لينابيع الموسيقى الجدية، التي تليق بالمثقف، كما تليق الرواية الجدية والمسرح الجدي، وكل مصادر المعرفة الجدية الأخرى. ولعل فيروز أخذت استجابتهم التسترية بصورة جدية، ولها كل الحق في ذلك، واطمأنت إلى انتسابها إليهم. ولكن، هل هذا الانتساب إلى ذائقة مثقفينا، الذين لا يعنون بالموسيقى الجدية مطلقاً، والذين يفتعلون معنىً للجدية لفظياً وشكلياً، هو دليل جدية فيروز؟

إن انتساب فيروز إلى الموسيقى الشعبية، وإلى الناس في كل مستوياتهم أمرٌ لصالح فيروز والموسيقى والناس. ووجودها كتعويض عن الموسيقى الجدية أمر آخر افتعله المثقفون لستر العورة. لأن الموسيقى الجدية، شأنها شأن الشعر، ذات صلة وثيقة بمصادر الوعي الأخرى، كالفن والأدب والفلسفة والعلم... إلخ.

الإفاضة في موضوع الجمال الموسيقي، وعلاقته بالتمثيل الدلالي وبالمعنى، وكل ما يحيط هذين من اهتمام في القيم الشكلية والتقنية، كانت سمة الاهتمام النقدي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ولم يبرز الاهتمام بالعامل الاجتماعي في دراسة التاريخ الموسيقي ولا بالعامل الثقافي إلا في العقود المتأخرة. وهذا الاهتمام ينطوي على سعة أفق تشمل كل مناحي الحياة التي أصبحت، بفعل حداثتها، واضحة الفاعلية. فهناك الموسيقى واللغة، حيث «علم دلالات

الرموز الموسيقية» و«علم الأصوات»، وهل الموسيقى تعبر عن عاطفة كالحب أو التّوق، بصورة يمكن تخصيصها، أم عن «العاطفة» في ذاتها، حيث لا يمكن التعبير عنها بلغة أخرى؟ وهذا الحقل من علم الرموز الموسيقية كثير التعقيد والتخصص. لكن الحقل يتسع لإطلالة جديدة على علاقة الموسيقى بالجسد الإنساني، وبالرغائب الغريزية الغامضة (التّوق اللحني، وصول الذروة، الإشباع أو النهاية في بناء «شكل السوناتا»)، وبالطابع التراكمي للبناء الموسيقي (أنثوي)، والطابع الهرمي (ذكوري)، وبعلاقة الموسيقى بالعنصر الإنساني (الإنسان الأسود، والإنسان الشرقي في الموسيقى الكلاسيكية).

كذلك يتسع لعلاقة الموسيقى بالطبقات والشرائح الاجتماعية، وبالمعايير الجمالية الفردية التي تتحكم بالمواقف النقدية. وبمفهوم الموسيقى «الجدية» موسيقى النخبة، ومفهوم «الموسيقى الفولكلورية أو الشعبية»، ومفهوم «الموسيقى الجماهيرية».

إن المفهومين الأوليين واضحا الدلالة وقديمان. أما المفهوم الثالث، وهو الموسيقى الجماهيرية، فظاهرة حديثة نمت مع نمو ظاهرة ضخامة الإنتاج والاستهلاك الجماهيريين. وموسيقاه تهدف إلى الربح. وهي الخصيصة التي تفصل بينه وبين المفهومين الأولين بصورة كلّية. هذه الموسيقى الجماهيرية إنما تُصنع لأسباب استهلاكية، ونتيجةً لذلك يجب أن تكون على مقاس مصالح الإنتاج الضخم. وهذه الصيغة في الإنتاج تؤدي إلى انفصال تام بين منتجي هذه الموسيقى وبين مستهلكيها، بحيث يصبح المستهلك ليس أكثر من مادة سلبية تُستغل ببراعة من قبل منتجي هذه الثقافة الجماهيرية. ولا ينخدع المواطن العربي بالحديث عن هذه الطبيعة الاستهلاكية وكأنها خصيصة غربية بحتة. فنحن نملك القليل القليل من الموسيقى الجدية، وغياب تدريجي للموسيقى الشعبية الغنية، والكثير

الكثير من الموسيقى الجماهيرية الاستهلاكية، التي بدأت تكتسح بعجلاتها كل جذور الموسيقى الشعبية، وتغطي كل منافذ الحياة العامة. ولنا مثيلات للإنتاج الغربي الضخم، ومثيلات للاستهلاك الجماهيري الضخم. ولنا إضافةٌ قاهرةٌ تعوّض عن مواقع الضعف في الإنتاج والاستهلاك قياساً للغرب، تتمثل في أجهزة الإعلام الرسمية الضخمة التي أخذت على عاتقها تسويق هذه البضاعة بأرخص الأثمان، أو تغذية الناس بها مجاناً.

كل هذه، التي أشرت إليها إشارات خاطفة، هي محاور علوم تخصصية في الشأن الموسيقي. فالموسيقى مصدر معرفة شأنها شأن الفن والأدب والفلسفة. وربما تكون هذه المعرفة جماليةً في جوهرها، لكن هذه الجمالية ليست شكليةً بالمعنى التقني، بل الشكل الذي يطوي المعنى في نسيجه من دون فاصل. الشكل الذي يجسد «عاطفةً في ذاتها» بتعبير شوپنهاور. وهذه العاطفة تتكاثف لتتحول إلى فكر، كما يعبر الشاعر بودلير.

«الموسيقى» الثقافة والمجتمع» الذي حرره ديريك سكوت (أوكسفورد، ٢٠٠٠) تساؤل حول إذا ما كان تقسيم الموسيقى إلى تجارية وغير تجارية هو تقسيم جمالي أو أخلاقي. أو إذا ما كان ربط الموسيقى ممكناً بالتحرك الاجتماعي، من حيث تطورها ونمو تياراتها الجديدة، كما ربط المفكر أدورنو، مثلاً، كلاسيكية ستراڤنسكي الجديدة بطلوع الفاشية (التضحية بالفردية لصالح الجماعية)، أو الروائي توماس مان حين أشار إلى العلاقة بين موسيقى النمساوي شوينبيرگ الطليعية وبين صعود النازية، أو صعود الولايات المتحدة كقوة كبرى، وبين مساهمتها المتحمسة باتجاه تعزيز مواقع «الحداثة» في الرسم والموسيقى خاصة، كما يشير إلى ذلك «سكوت» في مقدمته.

إن علاقة السلطة السياسية بالموسيقى ونمو اتجاهاتها الطليعية دفعت «سكوت» إلى تأمل ما يحدث في فرنسا. فالسلطة الفرنسية تطمح في

أن تجعل فرنسا قائدةً ثقافيةً لمرحلة ما بعد تسعينات القرن الماضي. وهذا أمر طبيعي، ولكن المثير للانتباه أن السلطة بدأت تجني ثماراً على صعيد قواها العسكرية، منتفعةً مثلاً من مؤسسة IRCAM، التي خطط لها الموسيقي الفرنسي الطليعي پوليز، وأصبحت جزءاً من مركز بومبيدو الثقافي في پاريس. فالمخابر والأستديوهات التي أسسها پوليز لتكون للاختبار والبحث في تقنيات التأليف الموسيقي الحديث، وصلت منافعها بشأن الصوت إلى القوة البحرية وقوة الطيران، التي احتفظت بمعلوماتها واعتبرتها سرية. ويرد هذا التعليق لكاتب التقرير: «حتى لو أن IRCAM فشلت في إنتاج موسيقى عظيمة إلا أنها ضمنت الانتصار في الحرب العالمية المقبلة». ولذلك يبدو التساؤل قائماً حول ما حققه پوليز لموسيقى القرن العشرين، لكن ما حققه للقوة العسكرية الفرنسية يقيني.

الجانب التراجيدي في الحكاية هو أن المثقف يُسهم بدور فعال في تهميش ما هو جدي في أي فاعلية ثقافية، بفعل مساهمته فيها أولاً. والمساهمة تعني التواطؤ والمصلحة. وبفعل الفهم اللفظي والشكلي للحداثة وما بعدها، بحيث أدت مساهمته الدؤوبة إلى إفراغ العمل الإبداعي، أي عمل، من أي دلالة روحية وفكرية جدية.

المثقف، مثقف الأدب والفن، هو الذي يشرف اليوم على كل وسائل النشاط الإعلامي الرسمي وشبه الرسمي. وهو الراعي لثقافة الإعلام التي نشأت على يديه منذ الستينيات، وبلغت أعلى مراحل سطوتها هذه الأيام. ثقافة الإعلام التي تحتضن معظم ما نراه اليوم من شعر، حتى لو كان متمرداً حروناً، ومن نقد للشعر في أكثر حداثاته تطرفاً. لأنهما حققا ما كانت هذه الثقافة الإعلامية تصبو إليه، وهو طبيعتهما العضلية، وفراغهما المتواري وراء الصنعة اللفظية واللعب الشكلي. ولقد انفردت بالشعر لأن الشعر العربي، منذ الجاهلية، هو وسيلة الإعلام الأكثر إغواءً. وإذا التفتنا

إلى صنوه الموسيقي فسنجدها في الموقع ذاته. الفارق أن المثقف دحرها بالنسيان والغفلة، أو التفت إليها بالتشويه والتخريب!

خبرت معرفتي بأكثر أبناء جيلي، وبأكثر أعلام الجيل الذي سبقني، ومواهب الجيل اللاحق بي فلم أعثر إلا على القلّة القليلة القليلة، والأشد قلّةً ممن توردت روحه مع تورد أُذنه، وألف الإصغاء إلى هذا التسامي الذي تبطلُ دونه التساميات.

سنوات الصبا كنت أتزوّد، وأنا ألتهم الكتب التي تأتينا متأخرةً من مصر، بصفحات تتحدث عن الموسيقى. صفحات لتوفيق الحكيم، يحيى حقي، حسين فوزي، زكريا إبراهيم، فؤاد زكريا، ثروت عكاشة وآخرين. وما كان أحد فيهم رجل اختصاص في معهد موسيقى. كانوا أدباء ومثقفين. ووعيهم الموسيقي كان دليلهم إلى الثقافة الصحية. كانوا أبناء المرحلة الدستورية في الحكم. ولكن أوراقهم تلك سرعان ما طواها النسيان تحت عجلة ثقافة الإعلام، التي أسسها انقلابيو العقائد الثورية.

مع السنوات يتعالى ضجيج العجلات، ومع تعاليه تبهت تلك الأوراق، وتذوي تلك الأغصان. ولا أمل في «عودة الوعي» إلا بمعجزة. وهذه المعجزة تطلعُ من المقاومة الفردية، من الجهد الذي يصبو إلى الحقيقة صبوة القديسين والشهداء. فالشاعر يعرف أن الشعر رصد لكل الخبرة وكل المعرفة بحثاً عن إضاءة الإنسان. ولا استقامة لهذا دونهما. وأي مخاتلة واستخفاف إنما هي مخاتلة على النفس واستخفاف بها. فإذا كان الشعر صنو الموسيقى، وإذا كانت هذه العلاقة البدائية موضع شبهة، فالشاعر أولى من غيره في بحث وتأمل هذه العلاقة. لأن فيها شيئاً من تلك الحقيقة. وكذا الأمر مع الخبرة ومع المعرفة.

إن دربةَ الأذن ارتبطت لدى شاعرنا بالإيقاع الرياضي المحسوب. حتى ضابط الإيقاع في موسيقانا الشعبية حاول هرْمنة (من هارموني) إيقاعه.

إلا أن الشاعر لم يحاول حتى ذلك، بسبب الموات الذي أصاب الأذن، عبر السنوات، وطال الروحَ الموسيقية في داخله. وحين حاصرته أفكار ما بعد الحداثة، وهي أفكار إيهامية مجردة لا حياة فيها، بسبب افتقادها للجذور الحقيقية وللمعرفة التي تسع أربعة قرون غربية، وجد نفسه يتخبط في محاولة استجابة، ولو شكلية، لروح العصر. من أجل تحقيق إيقاع جديد، غافلاً أو متغافلاً، حقيقة أنه يحاول ذلك دون دربة أذن، ودون روح موسيقية في داخله. لذلك بدت محاولته مثيرةً للرثاء، واكتفى بالتسميات فتوهّم إيقاعاً لا تدركه الأذن، وسماه «الإيقاع الداخلي»، واختلق لقصيدته تسميات لا حصر لها، ونسف الجسور بينه وبين الأوزان، دون أن يدرك المعنى الرمزي والنفسي لعمله هذا. فهو بهذا إنما نسف، بفعل اليأس، الجسور بينه وبين دربة الأذن، والروح الموسيقية إلى الأبد!

على هذه الصفحات سأحاول إبحاراً وادعاً في محيط الموسيقى، مستصحباً معي الشعر أول مرةَ، علّ مراياه العميقة تعكس التماعات الأمواج، التي تعكس بدورها الالتماعات الغامضة في الكون الرحيب.

تنبيه أخير يتصل بعلاقتي أنا شخصياً بالموسيقى. لست موسيقياً محترفاً، ولا ناقداً موسيقياً محترفاً، ولا معنياً بحقل موسيقى بعينه. أنا أنتسب لذائقة موسيقية، وثقافة موسيقية، وحماس موسيقي يتماهى مع ذائقتي، وثقافتي، وحماسي في حقل الشعر، والأدب والفن. وأنا مولع بالحديث عن الموسيقى لصديق، وإن لم يتوفر فلجدار. كما أنا مولع بكتابة قصيدتي للإنسان، فإن لم يتوفر فللنجوم. ولذلك لا أعتبر كتبي عن الموسيقى إلا هذا الحديث الذي لا ينقطع. فهي ليست بحثاً، إذن، ولا شروعاً لشق جادة جديدة، بل إسهاماً في تعبيد الجادة التي ورثتها عن مثقفي المراحل السليمة البائدة. حديث غنائي مُذيّلٌ ببضعة كتب نافعة للقراءة بشأن الموضوع. وهذه الكتب في جملتها

أجنبية، لأن الموسيقى وعلاقتها بالشعر، والرسم، والفلسفة، والتصوف، مخلوق يتيم لا ظل له على جادة الثقافة الأدبية والفنية العربية، التي تتزاحم فوقها خطى الباحثين عن «الحداثة»، وما بعدها، وعن الجديد وما يليه، وعن «البكوري» الذي لم يمس بشرة الكائن الحي، وعن «التجاوزي» الذي ضاق بالعقل. وعن «الفكرة الكبرى» لا الإنسان.

البعد العربي

ورد في «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني أن أحد تلاميذ الموسيقي ابن سُريج، وهو أبو نافع الأسود، قال: إذا أعجزك القرشيُّ فغنّه غناءَ ابن سُريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك تُرقصه. وشعر عمر بن أبي ربيعة كان أكثر جاهزيةً للتلحين من شعر غيره، تماماً كما كان شعر جرير أكثر جاهزيةً من شعر الفرزدق. على أن الشعر العربي ينقاد إلى الموسيقى بيسر بفعل غنى الإيقاع الموسيقي فيه وتنوعه، في بحوره الصافية، وغير الصافية على الأخص. وجاهزيته هذه ليست إلا لموسيقى أيسر ما توصف فيه أنها جديّة، أو بليغة تلائم بلاغته. إن الشاعر عمَر الماجن مقروء من قبل الشباب الماجن، ورجال الحكمة والمعرفة على حد سواء. فليس هناك شعر فصيح وآخر عامي، وبالتالي ليس هناك لحن رفيع وآخر شعبي (كما رأينا في الوهم الشائع أول هذا الكتاب!). والإشارات التي ترد بهذا الشأن عند الموسيقيين (راجع ملحق المختارات في آخر هذا الكتاب) قد تكشف عن هوّة بسيطة. ولعل شيئاً من معالمها بدأت تتضح فيما بعد. الموسيقى الغنائية صنو الشعر، كلاهما وليد مستوىً من الوعي، ومن الذائقة منسجم ومتساوق في تلك المرحلة. وفي المراحل التالية للازدهار العربي، لم تتغير هذه القاعدة بل ازدادت نضجاً وتعقيداً، بالرغم من أن الموسيقى بقيت أسيرة الكلمة، ولم تستقل عنها لتنصرف إلى نفسها وإلى ما نسميه بـ «الموسيقى الصافية» أو المجردة، أو الخالصة. ولكن مع توفر الفاصل بين الفصحى والعامية في المراحل المتأخرة أصبح انقسام

الموسيقى على نفسها مشروعاً. وأصبح انصراف الفصحى إلى الموسيقى الرفيعة، أو هذه إلى تلك متوقعاً.

إن علاقة الموسيقى بالفلسفة، وهو إرث شرقي ويوناني قديم، وعلاقتها بالتصوف وهو إرث شرقي وعربي إسلامي فيما بعد، عمّق هذا الارتباط المشيمي بالشعر. بهذا المعنى يمكن لنا أن نتخيل الطابع الجدي للموسيقى، التي كانت تعتمل داخل مواهب «ابن سُريج» و«معْبد»، في هذه المرحلة المبكرة. ففيها لا نفتقد جذور الموسيقى الرفيعة، التي أصبحت تعتمل بعقل رفيع؛ كعقل الكندي والفارابي، والغزالي وإخوان الصفا فيما بعد.

ولكي نقرّب تلك الصورة التاريخية للشعر وللموسيقى، وكيف حققا لهما المكانة اللائقة في العقول الجدية، لنطالع هذين الخبرين الطريفين اللذين أوردهما صاحب «كتاب الأغاني»، الأول حول الشاعر عمر بن أبي ربيعة وابن عباس، رجل الفقه والعلم:

«بينا ابن عباس في المسجد الحرام، وعنده نافع بن الأزرق، وناس من الخوارج يسألونه، إذ أقبل عمر بن أبي ربيعة في ثوبين مصبوغين مورّدين حتى دخل وجلس، فأقبل عليه ابن عباس فقال أنشدنا فأنشده:

أَمِـن آل نُعمٍ أنت غـادٍ فمُبْكـرُ
غداةَ غـدٍ أم رائـحٌ فمُهجّـر

حتى أتى على آخرها، فأقبل عليه نافع فقال: الله يا ابن عباس! إنا نضرب إليك أكباد الإبل من أقاصي البلاد نسألك عن الحلال والحرام فتتثاقل عنا، ويأتيك غلام مُترف من مترفي قريش فينشدك:

رأتْ رجـلاً إمّـا إذا الشمسُ عارضت
فيخـزي وأما في العشـيّ فيخسـرُ

فقال: ليس هكذا قال. قال: فكيف قال؟ فقال: قال:

رأت رجـــــلاً إمـــا إذا الشـــمسُ عارضـــت

فيضحـــي وأمـــا بالعشـــي فيخْصُـــرُ (أي يبرد)

فقال: ما أراك إلا وقد حفظت البيت! قال: أجلْ! وإن شئت أن أُنشدك القصيدة أنشدتك إيّاها... وكان ابن عباس يتسقّط أخبار شعره دائماً ويقول: هل أحدث هذا المُغيري بعدنا شيئاً؟

الخبر الآخر عن الموسيقيّ ابن سُريج، ورجل الفقه والعلم عطاء بن أبي رباح «إذ التقاه الأخير في موضع عند مكة، وعليه ثياب مصبّغة، وفي يده جرادة مشدودة الرجل بخيط يطيرها ويجذبها به كلما تخلفت، فقال له عطاء: يا فتّان، ألا تكف عما أنت عليه! فقال ابن سريج: وما على الناس من تلويني ثيابي ولعبي بجرادتي؟ فقال له: تفتنهم أغانيك الخبيثة. فقال له ابن سُريج: سألتك بحق من تبعته من أصحاب رسول الله (ص) وبحق رسول الله (ص) عليك، إلا ما سمعتَ مني بيتاً من الشعر. وأنا أُقسم بالله لإن أمرتني بعد استماعك مني بالإمساك عما أنا عليه لأفعلنّ ذلك. فأطمعَ ذلك عطاءً في ابن سُريج، وقال: قلْ. فاندفع يغني بشعر جرير:

إن الذين غدَوا بلبِّـــك غـــادروا

وشـــلاً بعينك ما يـــزال معينـــا

غيّضـــن مـــن أبصارهـــنّ وقلن لي

ماذا لقيـــتَ من الهوى ولقينـــا

فلما سمعه عطاء اضطرب اضطراباً شديداً ودخلته أريحية، فحلف ألا يكلم أحداً بقية يومه إلا بهذا الشعر، وصار إلى مكانه من المسجد الحرام، فكان كل من يأتيه سائلاً عن حلال أو حرام أو خبرٍ من الأخبار، لا يُجيبه إلا بأن يضربَ إحدى يديه على الأخرى، وينشد هذا الشعر حتى صلى المغربَ، ولم يعاود ابنَ سُريج هذا ولا تعرض له.»

إن ثياب عمر وابن سُريج وافتتانهما بمباهج الحياة الدنيا، سرعان ما تبخرت داخل صرح الروح المتسامية والجدية، التي تعتمل داخل ابن عباس وابن أبي رباح. تبخرت لصالح الزبدة والجوهر، الذي ينطوي عليه الشعر والموسيقى. هذا الجوهر الذي حقق صحبةً رائعةً بين شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة، وموسيقيّ مثل ابن سريج. وأخبار مغامراتهما الفنية في التأليف والتلحين، تجدهما في ترجمتهما الموسعة في الجزء الأول من «كتاب الأغاني». ولكي أستوفي حقهما وحق علاقتهما، أقتطف هذه الحكاية عنهما بشيء من الإيجاز:

حجّ عمر بن أبي ربيعة في عام من الأعوام على نجيبٍ له مخضوب بالحنّاء، مُشهّر الرحل بقرابٍ مُذهّب، ومعه ابن سُريج على بغلة له شقراء، ومع عمر جماعة من حشمه ومواليه وعليه حلّة يمانية، وعلى ابن سريج ثوبان أصفران، فلم يمرّوا من أحد إلا عجب من حسن هيئتهم، فخرجوا من مكة يريدون مِنى، فمروا بمنزل رجل من بني عبد مناف، وأبصر عمر بنتاً للرجل فأسره جمالها، وفي مقامه بمِنى كتب قصيدته التي منها:

نظـرتَ إليها بالمخصّبِ من مِنـــى

ولي نظـــرٌ لـولا التحرّج عـــارمُ

وهو مطلع مقطع وضع فيه ابن سريج لحناً في الحال. ولم يصبر عمر على لحن ابن سريج الجديد، فاقترح عليه أن يروحوا رواحاً طيباً معتزلاً على كثيب معروف في طريق الحاج، فنبصر مرورهم بنا، ونراهم ولا يرونا. وهناك على الكثيب المشرف جلسا، والقمر طالعٌ يضيء، قال عمر لابن سريج: غنّني صوتكَ الجديد، فاندفع يغنيه، فسمعه الركبان فجعلو يصيحون به: يا صاحب الصوت أما تتقي الله! قد حبست الناس عن مناسكهم! فيسكت قليلاً، حتى إذا مضوا رفع صوته، إلى أن مرت قطعة من الليل، فوقف عليه في الليل رجل على فرس عتيق عربي، فسلم وقال: أيمكنك أن تردَّ هذا الصوت؟ قال: نعم على أن تنزل وتجلس معنا. قال: أنا أعجل

من ذلك، فإن أجملت وأنعمت أعدته! وليس عليك من وقوفي شيء ولا مؤونة، فأعاده. فقال له: بالله أنت ابن سريج؟ قال: نعم. قال: حياك الله! وهذا عمر بن أبي ربيعة؟ قال: نعم. قال: حياك الله يا أبا الخطاب! فقال له: قد عرفتنا فعرّفنا نفسَكَ. ولكن الفارس تجنّب التصريح قائلاً: لولا أني أريد وداع الكعبة، وقد تقدمني أهلي لأطلت المقام معك ولنزلت عندكم، ولكني أخاف أن يفضحني الصبح. خذْ حلّتي هذه وخاتمي. ومضى.

في اليوم التالي، تبينا أنهما حلّة وخاتم يزيد بن عبد الملك.

في الجذر الموسيقي

صحبة الموسيقى والشعر، أو الموسيقي والشاعر في تاريخ الثقافة العربية ليست إلا حركةً متأخرةً تماماً. ولعلها متأخرة حتى في الثقافات الإنسانية، لأن هذه الصحبة لم تكن إلا وليدة فصام قسري حدث في التاريخ، ولم يكن لصالح كليهما. فهما في البدء لم يكونا صاحبين، بل كانا واحداً. نعم، هناك من يرى بأن الأغنية طلعت من الفعل الإيقاعي للكائن البشري، وبأن اللحن الصائت دون كلمات، والراقص قد سبق الكلمات ذات الدلالة بمنظومتها الإيقاعية. وأبو النضير الشاعر والموسيقي يقول بوضوح بأن العروض مُحدث، والغناء قبله بزمان (راجع ملحق المختارات). إن قدرة تخيلنا لهذه الفرضية قد تكون محدودة. فنحن اعتدنا أن نضع الألحان والموسيقى لنص شعري متوفر مسبقاً. ولكن أن يضع الشاعر كلمات للحن متوفر مسبقاً لا يحدث إلا بنسبيل المحاكاة الساخرة، مع أن هذه العلاقة بين اللحن المسبق وبين النص قد وجدت لها أكثر من صيغة لدى الموسيقي العربي، (إسحاق الموصلي مع لحن المؤذن، وكذلك خبر الموسيقي مالك بن أبي السمح. المختارات). في حين أن في هذا الفعل ظلال حقيقة تاريخية خفية. في إحدى مقالاته كتب الشاعر إزرا پاوند: نحن جميعاً نؤلف الشعر على هُدى لحن ما. والباحث باورا في كتابه عن الأغنية البدائية عزز خاطرة پاوند هذه:

ما إن بدأت الكلمات تُهيّأ وتُكيّف للموسيقى، حتى أظهرت مزايا ما كانت متوقعةً منها في استعمالاتها المألوفة والمعتادة، فهي لم تُظهر خفّةً

وتوازناً بل نغمةً ومزاجاً... إنها اختيرت بحذر من بين أخواتها، ذات قوة مؤثرة بفعل ما عُبئت به من معانٍ مثيرة للذكريات والعواطف.

ولذلك لا تقتصر النظرة الموسيقية المتأملة إلى النص الشعري على طبيعة الإيقاع المتواتر، بل يجب أن تتجاوزه إلى إدراك اللحن فيه. تماماً شأن نظرتنا المتأملة للعمل الموسيقي.

صعوبة هذه المهمة اليوم لم تكن كذلك أيام زمان. فأذننا المعاصرة تدرك الشبه الإيقاعي بين الموسيقى والشعر، ولكنها قد تعجز عن إدراك الشبه اللحني. أُذن إنسان الحضارات الأولى، على العكس، قد تدوْزنت كفايةً لتستقبل اللحن والإيقاع معاً.

ولكننا لو رجعنا خطوةً إلى التساؤل حول الأسبقية بين الموسيقى والكلام لدخلنا في متاهة افتراضات. إحداها ترى الأسبقية للكلام. وآية ذلك أن الكلام ما إن يمتلئ عاطفةً حتى يقترب، بفعل امتلاء الصوت بشحنات نغمية، من الموسيقى. إن أصوات الكلام المستثار تصبح بالتدريج منفصلةً عن الكلمات التي صحبتها، وبالتالي تحقق هويةً صوتيةً مستقلة. والفرضية الأخرى (فرضية دارون) ترى الأسبقية للموسيقى، فالغريزة الحيوانية تنغّم عدتها الصوتية للإغواء. وهي حاجة مصاحبة للوجود الحيواني.

جاك روسّو، الذي كان موسيقيا أيضاً، لم يُعنَ بفرضية الأسبقية، بل حاول الإجابة عن سر حاجة الإنسان الأول للموسيقى. كان الحديث لدى هذا الإنسان حاجةً للتعبير عن العواطف. ففي تلك المجتمعات ما من فاصل بين الكلام والأغنية. اللغات المبكرة كانت تراتيل وترنيمات تنحو منحىً شعرياً ولحنياً، لا منحى نثرياً وعملياً. والدافع للنطق كان بفعل اعتمال العواطف لا بفعل الحاجة. فالعواطف كانت تدفع الناس باتجاه بعضهم بعضاً. في حين تدفعهم ضرورات الحياة إلى إشباع الحاجة، كلاً على حدة. لم يكن الجوع والعطش، بل الحب والبغضاء والشفقة والغضب،

الذي استنطق الإنسان أول مرة. البدائيون كانوا يغنون لبعضهم البعض من أجل التعبير عن عواطفهم، قبل أن يبدؤوا الحديث مع بعضهم البعض من أجل التعبير عن أفكارهم. إن هذه العلاقة بين حاجة التعبير عن العواطف والحاجة للموسيقى لدى الإنسان تجد صداها بصورة بدائية وعذبة في آن داخل المخيلة الأدبية العربية، فقد أورد المسعودي في كتابه «مروج الذهب» حكايةً تكشف، كما يعتقد، عن أول بادرة لحنية تخرج من فم عربي. كان مضر بن نزار يتميز بصوت جميل، ولقد حدث ذات يوم أنه سقط من على ظهر ناقته، وكُسرت يده فتأوّه صارخاً: وايداه. صوته المفعم بالعاطفة جعل ناقته تنشط تأثراً. وهذا مبدأ فن الأغنية لدى العرب، على هيئة ما أصبح يسمى فيما بعد حداءً. و«الأغنية هي التي تستغني بها النفس عن غيرها من الملاذ في حال سماعها» كما يقول الصفدي في رسالته «علم الموسيقى».

هذا الارتباط بالمشاعر هل هو جوهر موسيقي؟ وهل نشأت الموسيقى، حقاً، بدافعه الوحيد؟ رسام الكهوف كان دافعه عملياً، فهو يخطط لطريدته في غيابها، يحاول بإتقان الصورة أن يتقن السيطرة عليها، أو يستخدم الصورة كرمز سحري يمكنه من تلك السيطرة. وراوي الحكايات والأساطير يعزز بها وحدة المجتمع، لأن هذه الحكايات تجسد القيم الموروثة والمعايير الأخلاقية. ولذلك يبدو الرسم والأدب ذا معنىً ومقاصد وفائدة. ولكن ما فائدة ومقاصد الموسيقى؟ نحن نعتقد أن الموسيقى لا تشحذ من مداركنا إزاء العالم الخارجي، وهي لا تقوم بمهمة محاكاته (باستثناء بضعة أعمال تبدو في الظاهر محاكاةً مثل: السيمفونية السادسة «الريفية» لبيتهوفن، و«الفصول الأربعة» لڤيفالدي، و «السيمفونية الفانتازية» لبرليوز)، ولا تتعهد بتأسيس نظرية، أو إيصال معلومة شأن اللغة.

أنتوني ستور في كتابه «الموسيقى والعقل» يرى الإجابة تتطلب معرفةً

بجذور الموسيقى في التاريخ الإنساني، ومعرفة استخدامها ووظائفها في المجتمعات المختلفة. إحدى الاجتهادات لا تجد علائق طفيفةً بين الموسيقى وعالم الطبيعة. فأصوات الشلالات والأنهار والسواقي مثيرة للمتعة، ولكنها كأصوات غير منضبطة في درجات محددة شأن النوتة، بل هي جلَبة غير منظمة. هذا إذا ما استثنينا أصوات الطيور التي سننصرف إليها فيما بعد. إن هذا الغياب للعلاقة مع العالم الخارجي يجعل الموسيقى متفردةً بين الفنون. ولكن ارتباطها الوطيد بالعاطفة الداخلية يجعل فكرة أن الموسيقى ليست إلا نظام علاقات بين أصوات، شأن الرياضيات غير مقبولة. بالرغم من أن هذه العلاقة بين فن الموسيقى وبين حقيقة العواطف البشرية ستبقى عصيةً على الفهم، بحيث دفعت البعض إلى الاعتقاد بأن الموسيقى تتكون من أصوات وقوالب أصوات لا علاقة لها بأية أشكال أخرى للخبرة البشرية. وكان الروسي ستراڤنسكي متطرفاً في هذا الاتجاه، فهو يعتقد بأن الموسيقى عاجزة عن التعبير عن أي شيء، لأنه ببساطة لا يربط بينها وبين مشاعر المؤلف الداخلية. وإذا ما وجد رابطاً فلا يشكل هدفاً في ذاته، بل الهدف يتشكل في العمل الفني الجديد، الذي يقع وراء ما نسميه مشاعر المؤلف: العمل الموسيقي الجديد هو واقع جديد، تقنيات جمالية جديدة، ولذا لا تعبر الموسيقى إلا عن نفسها.

أغنية الطير

الإشارة إلى الطبيعة كمصدر مهم، أو جذر فاعل، للموهبة الموسيقية لدى الإنسان لها موقع بارز في تاريخ الفكر الإنساني. أو على الأقل لها موقع مثير للخلاف والجدل. في الشعر العربي إشارات كثيرة لغناء الحيوان المطرب، وخاصةً الطائر منه. الجواهري في إحدى قصائده يشير إلى نقيق الضفادع باعتباره بريد هوى على ضفتي دجلة. وبريد الهوى هو الغناء المعبّأ بالعاطفة. والعرب تسمي طنين الذباب غناءً. الأخطل يتحدث عن ثور، فيراه:

فــــرداً تغنيه ذبّــان الرياض كما

غنــى الغــواة بصنــجٍ عند أســوار

في الحيوان يذكر الأجناس التي توصف بالغناء، منها الحمام والبعوض وأصناف الذبان والنحل. وفي مكان آخر يخص الألحان بالإشارة: «ومن الطير ما يخترع الأصوات واللحون التي لم يُسمع مثلها قط من المؤلف للحون من الناس، فإنه ربما أنشأ لحناً لم يمر على أسماع المغنين قط.»

أصوات الطير أكثر أصوات الطبيعة موسيقيةً دون شك. لأن كفة الصوت المنغّم لديها تغلب كفة الصوت الخام أو الصخب. وهذا الجانب هو عماد حجة من يرى فيه مصدراً مبكراً لموسيقى الإنسان.

للطير.وظائف عدة منها: إشعار الأنثى، واستثارة الرغبة، أو تحذير الطيور المنافسة، ولذلك يبدو الطير الذكر في لحظات البحث عن أنثى أنشط

غناءً، وهذا يعزز فكرة دارْوِن عن الأغنية باعتبارها دعوةً لإشباع الرغبة. إنها من فعاليات الذكر عادة. وقد تنشط الأنثى للغناء إذا ما أشبعت بالهورمون الذكوري. ولكن البحوث المتأخرة وجدت أن أغنية الطير ليست وليدة حاجة بيولوجية فقط، فهو يغني أحياناً زيادةً على حاجته. يغني من أجل الغناء ذاته. وهناك من دفعه الولع بأغنية الطير إلى محاولة اختبار أصواتها بالأجهزة العلمية الحديثة.

الموسيقى ديڤيد هندلي (جامعة كمبرج) حاول الكومپيوتر في عملية تحليل أغنية الطير. بطّأ ذبذبة الصوت ١٦ ضعفاً من أجل أن تتضح تفاصيلها، فوقعت أذنه على طبيعة موسيقية للصوت بعيدة تماماً عما تخيله الموسيقي الإنكليزي ڤوهان وليمز مثلاً، حين ألف مقطوعته المعروفة «تحليق القبّرة». يقول هندلي: إنها ذات طبيعة تعبيرية قوية، مليئة بالتعارض الحاد. أقرب إلى الموسيقي النمساوي شوينبيرگ من أي موسيقي آخر. وهذا الأخير هو الذي خرج بتنافر عن السلم الموسيقي التقليدي، وكانت خطوته (١٩٠٨) البداية العملية لحداثة القرن العشرين الموسيقية.

إن تحليل أغنية الطير حفزت هندلي لاستعادة السؤال حول ما نعنيه بكلمة موسيقى، يقول: «لقرون كانت أغنية الطير بعيدةً عن حقل علم الجمال الموسيقي، ولكن الموسيقى تحدث في كل زمان وكل مكان، فإذا ما تحركتَ عاطفياً بفعل حركة أغنية الطير وترنمتَ معها، فهذا يعني أنك تصغي إلى موسيقى لا تختلف عن موسيقى الإنسان.» هندلي يرى أن ثمة علاقة بين أغنية الطير والأغنية الفولكلورية أو الشعبية، مشيراً إلى ما فعله الموسيقي الهنگاري الشهير بيلي بارتوك من توثيق وتسجيل الغناء الفولكلوري الأوروبي، إلى جانب تنويت (من نوتة) غناء الطيور. يقول: «من الذي ألف هذه الأغاني الفولكلورية؟ هل وضعها شخص واحد؟ لا، دون

شك. إنها تطورت عبر القرون بالطريقة ذاتها التي حدثت لأغنية الطير. فكلاهما يؤدي وظيفةً لتوكيد الهوية والدور الاجتماعي.»

عالم الاجتماع الإنكليزي ريتشارد مابي وضع كتاباً عن العندليب، فأثاره ما في أغانيه من توتر وصراع: فهي مؤلفة، من حيث الإطالة الزمنية بين العبارات الموسيقية، من ذات الطبيعة التي عليها الأغنية البشرية... إنها تنطوي على ميزة أوپرالية، تماماً كما لو كانت «آرية» (وهي الأغنية داخل الأوپرا). إن وصف أغنية الطير بأنها موسيقى يشبه عملية وضع العربة قبل الحصان. والأولى أن توصف الموسيقى بأنها تملك خصائص أغنية الطير، لقدم هذه وحداثة تلك.

وهذا الاتجاه المستعين بالعلم يعطي ثقلاً للاجتهاد الذي يرى الموسيقى استجابةً إنسانيةً للطبيعة، وتقليداً. ولذلك تبدو كل استجابات الموسيقيين لأصوات الطبيعة، والطيور بخاصة، امتداداً لهذا الاجتهاد. والموسيقيون حاولوا ذلك منذ القدم. ونحن، بمتابعتنا للموسيقى الكلاسيكية منذ مراحلها المبكرة لا نفتقد تلك الأصوات التي تطلع من هذا العمل أو ذاك. ولكنها ازدادت اتضاحاً مع مرحلة «الباروك» (القرن السابع عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر)، والمرحلة الكلاسيكية التالية (حتى مطلع القرن التاسع عشر)، وما تلاها.

في يومياته سجل موتسارت (١٧٥٦ـ١٧٩١) في تاريخ ١٧٨٤/٥/٢٧ أنه اشترى زرزوراً، وعلى الصفحة ذاتها سجل بضعة جمل موسيقية زعم أن الزرزور حفظها، عند مطلع الحركة الأخيرة لكونشيرتو البيانو رقم ١٧. ولقد تعلق به الموسيقي الشاب حتى أنه أقام له حفلاً تأبينياً حين وفاته، ودفنه بمراسيم في حديقة بيته. طبعاً، كان زرزور موتسارت أوفر حظاً من صاحبه، الذي لم يدفن بفعل العوز إلا في قبر جماعي مجهول، لم يتعرف أحد على مكانه.

بيتهوڤن (١٧٧٠ـ١٨٢٧) قدم في حركته الثانية من سيمفونيته السادسة «الريفية» بضعة صياغات فنية لأصوات العندليب والسمان والوقواق. ولقد سميتها صياغات فنية لأبعد شبح فكرة المحاكاة، محاكاة الطبيعة الحرفي، التي أنكرها بيتهوڤن حين حاول إيضاح ما غاب عن نباهة نقاده. وحول ضربات القدر المريعة في مفتتح السيمفونية الخامسة، قال لتلميذه كارل إنه استوحاها من أغنية طائر نقاّر الخشب في إحدى غابات ڤيينا.

طائر الوقواق يطل، بعد ثمانين عاماً، من الحركة الأولى من سيمفونية «مالَر» (١٨٦٠ـ١٩١١) الأولى، ليثير غضب النقاد أيضاً. وهذه الإطلالات لا تُحصى، في عمق غابات الموسيقيين: كوبيران، ليسْت، شومان، ديليوس، وآخرين. ولكن الموسيقي الفرنسي المعاصر أوليڤر ميسيان (١٩٠٨ـ١٩٩٢) انفرد بحصة لا تُضاهى في الانشغال والاستغراق بأصوات الطيور واستيحائها. اعتبرها أعظم من احتل كوكبنا من الموسيقيين، لأن أغنية الطير بالنسبة له أكثر من زخرفة بسيطة. فقد احتلت فكره، وحاول تدوين ألحانها عبر تجواله في ريف فرنسا.

إن وجدان ميسيان الديني منح علاقته مع الطبيعة بعداً فلسفياً. وهو يرى الموسيقى حواراً دائماً بين المكان (متمثلاً في اللون الصوتي، لأن اللون ثابت) وبين الزمان (الإيقاع الصوتي، لأن الإيقاع متحرك). بين اللون والصوت. هذا الحوار الذي ينتهي بالوحدة بينهما، بحيث يصبح أحدهما الآخر. إدراك هذه الوحدة هي التي تفتح الأفق الروحي لإدراك المطلق. ولكن تأملَ الطبيعة تمنح فرصةً أخرى لهذا الإدراك. الطبيعة التي تشكل لدى ميسيان كنزاً لا ينفد للألوان والأصوات، للأشكال والإيقاعات. وهي تتكثف في هذه المخلوقات الصغيرة، التي ألف لها وعنها أضخمَ وأطولَ ثلاثة أعمال للبيانو المنفرد. منها «دليل الطيور» و «سكيتشات» صغيرة عن الطيور.

في عام ١٩٧٢ كلّفت جامعة أولو في فنلندا الموسيقي روتاڤارا (مواليد ١٩٢٨) لوضع عمل موسيقي لنيل شهادة الدكتوراه. ويتطلب العمل أن يكون كوراليا. ولكنه وضع بدل ذلك كونشيرتو للطيور وللأوركسترا. ولقد سُجلت أصوات الطيور على شريط تسجيل في الأهوار، ومناطق نائية في القطب الشمالي. أصوات أتقن المؤلف حركةَ تفاعلها مع آلات الأوركسترا.

العمل من حركات ثلاث، كل حركة تعتمد مجموعةً مختلفةً من أغاني الطيور. الحركة الأولى بعنوان «مارش». وتُفتتح مع نغم انطباعي على اثنين من آلة الناي منفردة، تنظم إليها آلات خشبية هوائية. آلات حقل وغاب في زمن ربيعي. لحن غني وبطيء من الآلات الوترية يتصاعد ليطغى على الآلات الهوائية، وعلى أصوات الطيور، ثم يخفت تدريجياً ليترك اللحن الأول على المزامير منفردة. أغنية قبّرة الشاطئ «الطائر الشبح» تفتتح الحركة الثانية، خفيضة تعززها الوتريات الحزينة، ولقد أطلق المؤلف على هذه الحركة «كآبة». الحركة الثالثة تبدأ مع فوضى أصوات البجع في هجرته، مع صوت خشبيات مقلدة لها. ولقد وصف روتاڤارا هذا النسيج المعقد بقوله: «كنت أتخيل أن البجع يحلق باتجاه الشمس الحارقة». تبدأ الحركة بوتريات تتعالى تشبه الكورال، بعدها يتعالى صوت البجع، وفي الذروة من أصوات الصنوج والنافخات النحاسية تبدأ موسيقى الآلات وأصوات البجع تخفت تدريجياً، حتى تتلاشى.

الجذر العاطفي

لتكن الطيور أو الطبيعة عامة مصدر إلهام للإبداع الموسيقي لدى الإنسان. ولكن هذا الطرف لا يخفي الطرف الداخلي الأعمق لدى الإنسان ذاته، وهو العاطفة وينبوع المشاعر، الذي أكده روسّو. إن كلمة aoidos اليونانية تعني غناءً وشعراً في آن. وبيت الشعر اليوناني ينطوي على إيقاع موسيقي داخل اللغة ذاتها. أي أن بنية هذا الإيقاع الموسيقي مصممة من قبل البنية اللغوية. ولا مجال لصياغة لحنية تضاف إليها من الخارج. وفي العربية أخذت مصطلحات إقامة الألحان للنصوص الشعرية الصبغة ذاتها التي لمصطلحات الأوزان. يقول الأصفهاني، على سبيل المثال في تعيين اللحن الموسيقي للنص: «... الشعر لأمية بن أبي الصلت، والغناء للهذلي خفيفُ ثقيلٍ أول بالوسطى. وفيه لابن محرز لحنان: هزَجٌ وثقيلٌ أول...» إلخ. ورغم المصطلحات الموسيقية التي مازالت مغلقةً، إلا أن هذه الإشارات تدل بصورة واضحة على أن الصياغة الموسيقية تكاد تكون مُملاةً من صياغة أوزان اللغة الشعرية.

وفي فصل «في أصول الألحان وقوانينها» من كتاب رسائل إخوان الصفا، ترد معالجة تفصيلية لهذه العلاقة. فبعد تعريف العروض الشعري، وذكر مقاطعه الثمانية المعروفة يرى المؤلفون أن هذه الثمانية مركبة من ثمانية أصول وهي: السبب، والوتد، والفاصلة. فالسبب حرفان: واحد متحرك، والآخر ساكن أو متحرك، مثل قولك: هلْ لمْ وما شاكلها...... وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضاً ثلاثة أصول وهي: السبب، والوتد، والفاصلة. فأما السبب فنقرةٌ متحركةٌ يتلوها سكون، مثل قولك: تُنْ تنْ تنْ تنْ...

العنصر الموسيقي في الأزمان البعيدة قد بدأ يتلاشى تدريجياً ليحل محله نظام النبرات اللغوي، داخل الصياغة اللغوية، بحيث أن كلمة aoidos اليونانية التي مر ذكرها قد استبدلت بكلمتي نثر وموسيقى كشكلين منفصلين. ثم تبع الشعر بصياغة إيقاع ولّد من اللغة، يعتمد النبرة لا درجة النغم، التي تعلو مع سرعة تذبذب الصوت، وتنخفض مع بطئه، والتي أصبحت عماد الموسيقى. هذا الانفصال هو الذي جعل الشعر والنثر، في مرحلة تالية، يتطلبان تلحيناً موسيقياً مضافاً لكي يُنشدا.

هناك رأي يعزز رأي روسّو في ربط اللغة بالعاطفة داخل هذا السياق التطوري. الرأيُ يعتقد أن الكلام والموسيقى انحدرا من أصل واحد في اللغة البدائية، التي لم تكن كلاماً خالصاً ولا غناءً خالصاً، بل مزيجاً من كليهما. هذه اللغة سرعان ما تفرعت: فالموسيقى احتفظت منها بالصوت المعتمد على درجة النغم (السلم الموسيقي)، وعلى الإيقاع. في حين احتفظت اللغة بالتلوينات اللحنية البسيطة، التي يحققها حرفا العلّة والصحيح. ثم في مرحلة تدريجية تالية أصبحت اللغة أداة التفكير العقلاني. والموسيقى أصبحت ذات طابع رمزي للعقل الباطن اللاواعي، ورمزيتها بعيدة الغور، عصية على الإدراك.

بهذا المعنى يمكن فهم منحى النثر الذي أصبح، عبر القرون، أقل استعارةً وأكثر موضوعيةً ودقة. ومهمته تقتصر على إيصال المعلومة وعرض الفكرة. في حين أحتُفظ بالتوصيل الموسيقي والشعري للمهمات الدينية والشعائرية، وهي مهمات تنتسب للمشاعر الإنسانية الدفينة التي يعطيها الدين والطقوس مسحةً كلية، وشموليةً غير مكبّلة بقيود التوجه العقائدي. هذا الأمر يحسه بصورة ملموسة العارف بموسيقى الألماني يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥ـ١٧٥٠)، باعتباره أعمق الموسيقيين التحاماً بالمشاعر الدينية. فموسيقاه، موسيقى الحناجر البشرية أو موسيقى الآلات، قد تكون خرجت من هذا المعتقد الكنائسي، ولكنها انطلقت لأفق

لا محدود، يتسع لكل إنسان ولكل معتقد. ولذلك يبدو تشكك بعض مفكري اللاهوت حول الاستثارة الموسيقية للمشاعر الدينية وحدها، تشككاً في مكانه. القديس أوغسطين كان يتأمل نشوته مع الموسيقى بشيء من الحذر: «حين أجد أن الغناء ذاته أكثر إثارةً من الحقيقة التي يريد الغناء إيصالها». إن هذا الحذر ذو طبيعة تنتسب للعقيدة لا لسعة أفق الإيمان، الذي تمتد جذوره بعيداً في المراحل البكورية للإنسان.

في هذه المراحل من الصعب تبين جذور الموسيقى الإنسانية، فقد تكون شكلاً من أشكال التبادل الكلامي الموقّع بين الأم ووليدها، تطور إلى وسيلة تواصل بين البالغين. وبفعل تطور القابلية على الكلام، وعلى التفكير المجرد تدنت أهمية الموسيقى كوسيلة لإيصال المعلومة، ولكنها احتفظت بأهميتها كوسيلة لإيصال المشاعر، وتمتين الروابط بين الأفراد داخل الوحدة الاجتماعية.

إن الاستجابة الفردية للموسيقى، في العزلة المحببة، ليست إلا ظاهرةً متأخرةً نسبياً، حتى لتكاد تجعل أحدنا يغفل أن الموسيقى، في معظم تاريخها، لم تكن إلا نشاطاً اجتماعياً. فالشعائر الدينية ومناسبات الحرب ليست إلا أمثلةً عادةً ما تُذكر. وحتى اليوم لا يملك أحدنا أن يتخيل احتفالاً، أيّاً كان نوعه، دون مصاحبة فعالة للموسيقى. وكذلك الأمر مع موسيقى الآلات، التي استطاعت بعد تاريخ طويل من مصاحبة الأصوات البشرية أن تستقل وتنفرد وحدها. ثم أخيراً ظاهرة الكونسيرت، أو العرض الموسيقي للجمهور المتلقي بصمت. هذه الظاهرة التي حققت انفصالاً تاماً بين الموسيقي وبين مستمعه، وتمييزاً قاطعاً بينهما. فالمشاركة صامتة ولا تحدث إلا كاستجابة داخلية. ولعلها ستبدو شاذةً في عين الإنسان القديم، الذي لم يكن يعرف كياناً صامتاً يُدعى المستمع. إلا أن هذه المرحلة الأخيرة هي بالتأكيد أرفع وأعمق مراحل التطور الموسيقي. ففيها يملك الإنسان أن يتعامل مع هذا الكيان الصوتي الغامض كمصدر فيّاض

للوعي، تماماً شأن الكتاب، والعمل الفني. والعصر الحديث عرف حاجة الإنسان هذه فاستثمر قدراته التقنية لتوفير ما يقدر عليه من وسائل لإيصال هذا العرض الموسيقي: في الكونسيرت الحي، أو المسجل في السينما، والفيديو، والكاسيت، والأسطوانة، والكومپيوتر، الذي لا يعرف أحد ما يخبئه للمستقبل.

الموسيقى الجدية لم تعد وسيلةً جماعيةً لإقامة الشعائر، بل غايةً فرديةً تتكشف أبداً عن فرص للإبحار إلى مجاهل النفس في الداخل، ومجاهل الحياة في الكون. ولذلك تتطلب عزلةً أعمق من العزلة التي يتطلبها الكتاب. فأنت إذ تنفرد بقصائد «مراثي دوينو» للشاعر ريلكه، أو «الإشارات الإلهية» للتوحيدي، على سبيل المثال، تملك أن تتوقف عند أي بيت شعري أو جملة نثرية. تأخذ نفساً لتتأمل، ثم تتراجع قليلاً لتتوقف من جديد إذا شئت. لأن كلمةً مثل «الملائكة» الشهيرة في المرثية الأولى قد تعرض عليك عدداً من المقترحات في الدلالة. وقد لا يكون هناك متسع للاختيار. أو أنك تنفرد بصفحات من مقالات الفرنسي مونتين، ولا تتحرج من جهاز للموسيقى إلى جانبك يعزف لك شيئاً من «ليليات» شوپان. ولكن الأمر لا يسهل معك بنفس الطريقة، إذ تنفرد مع إحدى «رباعيات» بيتهوڤن الأخيرة، ولنقل الرباعية الثالثة عشرة. إن الإبحار لا يتوقف إلا عند نهاية كل حركة. وكل جملة موسيقية في اللحن، وكل تعانق وتقاطع وتساوق بين الجمل الموسيقية في الهارموني، لا تعني إلا ذاتها، ولذلك فهي لا تعرض عليك كلمات لها معنىً مستهلك في الاستعمال اليومي، ومعنىً مقترح داخل النص. كما أنك لا تملك أن تصغي وأنت تتابع كتاباً بين يديك. مع الموسيقى تبدو المؤثرات الجانبية منغصات. حتى في الكونسيرت الحي يحبس أحدنا سعلةً ملحةً في صدره إلى أن تنتهي الحركة. لأن السعلة صوت سيدخل في شبكة الأصوات، ويفسد على المستمع الآخر عزلته المضاءة العميقة.

أورفَيوس، الشاعر أم الموسيقي؟

منذ عصر الشاعرين الرومانييْن أوڤيد (٤٣ ـ١٧ ق م)، وفيرجِل (٧٠ـ١٩ ق م) كانت حكاية «أورْفَيوس» هي الأكثر استثارةً وإلهاماً لأعمال الفن في كل الحقول. ومن بين الموسيقيين العظام الثلاثة: أبولو، أورفيوس، وآريون، ظل «أورفيوس» الأقرب إلى وجدان الشعراء والموسيقيين حتى اليوم. فهو الشاعر المغني الذي يملك بهذين الفنين قوةً سحريةً في التأثير على الجماد والنبات والحيوان (في العربية نرى الموسيقي مُخارق يحاول التأثير السحري ذاته بغنائهِ على الحيوان ـ راجع فصل المختارات)، وعلى سطوة الموت أيضاً.

نستوعب علاقة الشعر بالموسيقى في شخص «أورفيوس»، علينا أن نتابع الأسطورة في النص الشعري، وكيف حفّزت لنشوء فن الأوپرا مع مطلع القرن السابع عشر، وألهمت خيال الموسيقى والشاعر حتى اليوم.

كان «أورفيوس» وليداً نصف سماوي (من أبولو)، وله كل وجدان ومشاعر الكائن الإنساني. تقول الحكاية أنه تزوج من «يوريديتشي»، التي سرعان ما قُتلت بلدغة أفعى. وبفعل أسى المحب قرر «أورفيوس» اقتحام عالم الموتى واستعادة زوجته. وهناك أسر شعرُه وموسيقاه حراسَ مملكة الموت و «هيْدَس» ملكها، حتى استجابوا لتضرعاته، وأعطوه زوجته يعود بها إلى مملكة الحياة، على أن يخطو أمامها، ولا يلتفت إليها، وينظر إلى وجهها حتى يبلغا النور معاً. وحين بلغ نور الشمس قبل بلوغها هي، لم يملك إلا أن يلتفت إليها طمعاً بمشاركتها الغبطة، فتلاشت «يوريديتشي» عائدةً إلى العتمة.

بقي «أورفيوس» المنشد المتفجع حتى تعرض لنقمة «ديونيس»، فقُتل وقُطّع جسده، وارتفعت قيثارته لتصبح كوكبةً مضاءة. وتحولت حكايته إلى ديانة يونانية لا تخلو من أسرار المتصوفة. ومع الديانة نشأ تيار شعري باسمه، له جذر الإيمان بقوة الشعر السحرية. كان ذلك قرابة القرن الخامس قبل الميلاد.

ذلك القرن تعرفنا على شخص لا يقل غموضاً عن «أورفيوس»، هو «فيثاگورس»، الذي ارتبطت به الموسيقى ونظامها الرياضي، وعلاقتها السحرية بموسيقى الكواكب. ولعل «فيثاگورس» يشكل أهم رافد في الشعر الأورفي. وليس بدعةً أن يتسرب هذا التيار في المجرى التاريخي للشعر الإنساني حتى عصرنا الحديث.

في فرنسا، بعد يقظة «الرمزية»، استعاد الشاعر أپولينير ذلك الشعر الأورفي بالاسم، وشكل حركةً انسحب تأثيرها بصورة أوضح وأبرز على الفن التشكيلي في الحركة الأورفية Orphism (١٩١٢)، التي اتجهت فيما بعد إلى التكعيبية. كان أپولينير يعبر في قصائده عن الرغبة في تحقيق تلك الكلية في التحام ذاته مع الكون الآخر، وحدة الأنا بالآخر. ولكنها تكشف في الوقت ذاته عن خيبة هذه الرغبة في تحقيق الكائن الموحد. إنها حركة شعرية تعيد المعنى الرمزي لرغبة أورفيوس في استعادة يوريديتشي، وفشل هذه الرغبة.

ما من شيء أكثر بداهةً أمام الطبع الإنساني من فهم الإمكانات المتنوعة المتاحة في وحدة الشعر والموسيقى. ولذا غنى الشاعر الأول، وقدم الملاحم اليونانية والدراما اليونانية في هيئة أغانٍ. ولكن العلاقة لم تعد كذلك في ثقافة القرون الوسطى المسيحية. كانت «البالاد» و«الموتيت» تُغنى بأصوات عدة، ولكن مع ظل بعيد مرافق من موسيقى الآلات. ولذلك، ومع اليقظة الأولى لمرحلة عصر النهضة، بدأ التوق والتطلع إلى

عصر النقاهة الأولى، إلى الشعر اليوناني. كانت بوادر الإنشاد قد حققت فناً موسيقياً جديداً هو «الريستتيف». ضرب من النزعة التعبيرية للنص الشعري المرتل. محاولة لأن يبذل اللحن الموسيقي كل طاقته من أجل إبراز مشاعر وأفكار الكلمات.

بعد سنة ١٦٠٠ وضع الموسيقي الإيطالي مونتڤيردي (١٥٦٧ـ ١٦٤٣) أول نموذج ناضج لفن الأوپرا، على هدى فن «الريستتيف» هذا. ولقد اختار حكاية أورفيوس موضوعاً، بنص من الشاعر سترجيو، عن نص الأسطورة الوارد في شعر أوڤيد وڤيرجِل. الشعر هنا يلتحم مع الموسيقى من جديد، على هدى مجد الدراما اليونانية. هذه العودة التي ستتجدد ثانيةً، ولكن بصورة أكثر تعقيداً، على يد الموسيقي الألماني ڤاگنر في القرن التاسع عشر.

الموسيقى والشاعر تحت ظل «أورفيوس»، صورة مثلى لعناصر الأوپرا الجديدة، التي وضعت أسساً للأوپرا المتتالية عبر القرون: «الافتتاحية» المتميزة، فن «الآرية» أو الأغنية وليدة الحدث، الجمل اللحنية الدالة على الشخصية أو الحدث أو المشاعر وتسمى «ليتموتيف»، التوزيع الموسيقي الذي يهدف إلى التعبير الدرامي في «الريستتيف». ولقد وزع مونتڤيردي آلات الموسيقى على العالمين: السفلي، عالم الظلال (الهوائيات مثل: «الكورنيت» و«الترامبون» و«الأورگن» الصغير...)، والعالم الأرضي، عالم الرعاة والضوء (الوتريات والناي...).

يغير مونتڤيردي وشاعره كثيراً في حكاية النص الشعري القديم إلا في النهاية. فبدل أن يُقتل أورفيوس على يد أتباع باخوس، يرتفع إلى الأعالي مع الإله أبولو. وكذلك في التفاتة أورفيوس، التي تحدّت الشرط المقدس. فهو هنا يلتفت بفعل الريبة:

أيّ مجد تستحقين أيتها القيثارة، يا كليةَ القدرة...

...ولكن، وأنا في غمرة غنائي، من سيضمن لي

أنها ما زالت تتبعني؟

ثم يلتفت عن إرادة متحدية. هذا ما تريده الدراما الشعرية، حتى لو كانت متعارضةً مع صوت العقل (صوت عصر النهضة)، لأن كورس الأرواح، بعد التفاتة أورفيوس وتلاشي يوريديتشي، ينشد كلمات بهذا المعنى:

.. أورفيوس الـذي انتصر على الجحيم، انتـصرت عليه عواطفه.

مجـد الخلـود لا يسـتحقه إلا المتحكـم بأهـواء نفسـه.

مع مونتڤيردي لم ينقطع حنين الشعر والموسيقى في الأوپرا إلى أورفيوس، الشاعر الموسيقي. صحيح أن ثاني أروع أوپرا أورفيوسية لم تؤلف إلا بعد قرابة مائة وخمسين عاماً، على يد الألماني كريستوف گلوك (١٧١٤ ـ ١٧٨٧) إلا أن هناك ما يستحق الاهتمام والسماع، خاصةً مبادرة جاكوبو پيري (١٥٦١ ـ ١٦٣٣)، التي سبقت مونتڤيردي في فلورنسا. فأوپراه «يوريديتشي» (١٥٩٨) كانت الوليد المباشر لحوارات المثقفين في فلورنسا، على امتداد ربع قرن، بشأن إحياء موسيقى جديدة عبر الدراما الشعرية اليونانية. ولا شك أن هذه الدعوة كانت لصيقةً بتيار الأفلاطونية المحدثة، التي أعطت للموسيقى قوىً خارقةً ربطتها بالجوهر الإنساني والجوهر الكوني.

أوپرا پيريلم تُطفئ آمال أورفيوس. فقد أعادته مع زوجته إلى الحياة الدنيا دون شرط. ولأنها المبادرة الموسيقية الأولى فقد كانت هذه الموسيقى رعويةً حقاً. «ريستتيف» (كلام مُرتّل) متواصل عبر المشاهد الخمسة، التي تُختتم بأغنية الكورس.

بعد پيريومونتڤيردي يأتي أنتونيو ساترويو (١٦٢٠ـ١٦٨٠) من ڤينيسيا. وأوپراه «أورفيو» تنفرد دون المعالجات الأخرى بخصيصتين طريفتين، الأولى

احتفاؤها بموضوعة الحب وما يولد من مشاعر ومآزق. فهي تستثمر حكاية «أورفيوس» لتعرض لحكايات حب عديدة بكل ما تنطوي عليه من غيرة وخيبة. فأرستيو، الأخ الأصغر لأورفيو، يتعلق بحب يوريديتشي، في حين تلاحقه أتونوي بحبها الذي لا استجابة له. وهذه الأخيرة تفتن تلميذين وهي غافلة، إلى جانب الحب غير المتكافئ من قبل المربية المسنة إيريندا للراعي الفتي أوريلو. وجميع المحبين يحبون من طرف واحد، وتأكلهم الغيرة بالضرورة، حتى أورفيو نفسه. ولكن اسكولابيو، الأخ الأكبر لأورفيو يعلو على فتن الحب وأهواء الجميع:

لا تأمل بسعادة دائمة
أيها القلب الملتهب بفعل الجمال الفاتن.
سعادة الكائن تحلّق بجناحين،
ولا تعرف كيف تعشش في قلوب المحبين.
سلطان الحب، أيها العشاق الحمقى،
أعمىً وخؤون، مغرٍ وخادع..

الخصيصة الثانية في هذه الأوبرا هي كثرة الآرية (الأغنيات الأوبرالية)، التي تبلغ الخمسين عبر الفصول الثلاثة. وهذه الكثرة ليست إلا استجابةً لزحمة العواطف أولاً، وللظرف التاريخي أيضاً. فقد خرج فن الأوبرا في هذه المرحلة (١٦٧٣) من مسرح بيوت الأرستقراطية المغلق إلى مسرح الشعب العام. وكان العصر عصر الأغنية المتمثلة بشهرة نجوم الغناء. ولكي يحقق العرض الأوبرالي نجاحاً يتوجب على المؤلفين (الموسيقي والشاعر) أن يشبعا ذائقةَ الجمهور بأداء المغنين.

الموسيقي الألماني جورج فيليب تيليمان (١٦٨١ـ١٧٦٧) أول من يقرِّب حكايةَ الشاعر الموسيقي، خارج قلعتها التي ولدت فيها: إيطاليا.

هناك محاولة فرنسية من الموسيقي لويس لولي (لم تقع بين يدي، ولم تعرض أو تسجل في أسطوانة على حد علمي). وكلاهما يجتهدان في قراءة جديدة للحكاية. إذ تقتل «يوريديتشي» بيد «أوراسيا»، الملكة الأرملة، بفعل الغيرة، وانتقاماً من «أورفيو» الذي لم يبادلها الحب.

تأتي تحفة الألماني گلوك: «أورفيو ويوريديتشي». إن أهمية هذا الموسيقي تكمن في أنه وقف في وجه طغيان المغنين النجوم، الذي ساد القرن الثامن عشر، بحيث أصبحت الأوپرا وعاءً زخرفياً لعرض القدرات الصوتية. جاء گلوك ليعيد مجد الكلمة الشعرية والدراما، كما حاول مؤلفو الأوپرا الرواد. ولذلك لجأ إلى الحكاية الرمزية ذاتها، وتلاشت في عمله الزوائد الجمالية، وأصبحت الموسيقى مرآةً للنص الشعري، ولكن بروح درامية أعمق. إن أحداً يصغي لهذه الأوپرا لا يمكن أن ينسى لحن أغنية أورفيو التفجعية، الشجية (وتُغنى عادةً بصوت «آلتو» أنثوي، وهو أخفض طبقات الصوت النسائي):

ما الذي أقدر عليه من دون يوريديتشي؟
أين تراني أولّي دون حبي المفقود؟
أجيبيني يوريديتشي
فما زلت ذلك المحب المخلص، العاجز
دون يدٍ معينة من السماء والأرض

ولكن گلوك يعطي أوپراه نهايةً سعيدة.

إن ثورة گلوك فريدة، ولم تمتد إلى أحد بعده حتى مجيء ڤاگنر.

الموسيقي النمساوي الكبير جوزيف هايدن (١٧٣٢ ـ ١٨٠٩) حاول الحكاية في أوپرا «أورفيو ويوريديتشي»، معتمداً نصاً شعرياً أقل عنفاً، خاصةً من الناحية الجمالية واللغوية، التي وجدها في شعر ڤيرجِل، وهي على النقيض من صيغتها لدى أوڤيد، التي لا تلتقي مع طبع رقيق مهذب

كطبع هايدن. ولقد استعان المؤلف بدور الكورس كثيراً، متشبهاً ببناء التراجيديا عند الشاعر الدرامي اليوناني سوفوكلِس. وهذا الكورس يقوم بدور الراوية والمعلق على الأحداث. وفي ألحانه تشعر أن هايدن، وهو الأب الحقيقي للفن السيمفوني، يؤلف حركات سيمفونيةً بأصوات بشرية.

حكاية «أورفيوس» ذي القيثارة، الذي وحّد سحر الكلمة بسحر الموسيقى، لم تنته عند هايدن طبعاً، بل امتدت إلى بريتوني وأوفينباخ وليست، ثم إلى سترافنسكي، تيبيت، فيليپ گلاس وبيرتْوِستل في عصرنا الحديث.

ينتمي الموسيقي الإنكليزي بيرتْوِستل (مواليد ١٩٣٤) إلى عصر الموسيقى الإلكترونية، وجاذبية «أورفيوس» دفعته، منذ ١٩٧٢ إلى رغبة في إنجاز أوپرا تراجيدية غنائية لا تأخذ بالحدث كدلالات أو حلقات زمنية، بل تفككه وتعيد بناءه حتى ليبدو منظوراً إليه عبر مرآة مهشمة. فالأبطال الأساسيون يُرون في أبعاد ثلاثة: ككائن، كبطل، وكأسطورة. لا على التوالي بل بصورة متداخلة. ومن الناحية البصرية كل بعد يأخذ شكلاً في اللعب على المسرح، شكل مغنٍ، أو ممثل إيمائي، أو دمية. وجميعهم يلبسون أقنعة. والتجربة مع أورفيوس تبدو جديدةً تماماً ومدهشةً أيضاً. فأنا لست ميالاً للموجة التجريبية وإلما بعد حداثية في الموسيقى. ولكنني أدرك مكانتها في حركة التاريخ الثقافي الغربي، وأتطلع أبداً لاستيعابها. عنوان الأوپرا هو «قناع أورفيوس».

شيطان الموسيقى

جذور الموسيقى الغائمة في تاريخ الإنسان تتردد أصداؤها بروح حكائية وأسطورية في المصادر العربية. وهي كثيراً ما ترتبط بنشأة الآلة الوترية الأثيرة لدى العرب، وهي آلة العود، بالرغم من أن الآلة الهوائية، آلة الناي لا تفارق ظلال هذه النشأة. إلا أن ارتباط الموسيقى بحاجة التعبير عن المشاعر الدفينة منذ أول مراحل نشوئها، وقد تحدثت عن ذلك فيما سبق، يلتقطه الفيلسوف الفارابي (٨٧٠ ـ ٩٥٠ م) بحاسة نظرية عقلانية مقاربة تماماً لبعض النظريات الحديثة حول أصول الموسيقى.

الفارابي يرى أن المادة الموسيقية إنما تتولد من الميل الطبيعي لدى الإنسان، من موهبة موسيقية داخلية، ومن قدراته الفكرية. فهو بحاجة إلى التعبير الغريزي عن أحزانه ومخاوفه وأفراحه بواسطة أصوات محددة ومتميزة. ومن جهة أخرى لاحظ الفارابي أن الموسيقى تملك قوة تأثير كبيرة، قادرة على إثارة عواطف متنوعة ومتباينة، وإعانة الإنسان على تحمل وإنجاز الأعمال الشاقة. هذه النباهة قادته إلى إبداع ألحان تتعلق بهذا النوع من التأثير، لأن الفارابي الفيلسوف كان أول من عزز الموقف النظري بالتجربة العملية، وكان عارفاً بالآلة الوترية.

مفكرون مثل الكندي، وإخوان الصفا يعزون ابتكار فن الموسيقى إلى الفلاسفة: «أعلم يا أخي، أيدك الله وإيانا بروح منه، بأن صناعة الموسيقى استخرجها الحكماءُ بحكمتها، وتعلمها الناس منهم، واستعملوها كسائر

الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة...»، وإن هؤلاء الفلاسفة يتوحدون في شخص فيثاگورس، في أكثر الروايات. وفيثاگورس هذا ينطوي على شخصية شبه أسطورية غائمة، حتى أن إحدى المصادر جعلته أحد حواري الملك سليمان، وأنه رأى في حلمه، على ليالٍ ثلاث متتالية، رجلاً يخبره أن يذهب إلى ساحل بحر معلوم ليحصل على علم فائق القدرة. ذهب فيثاگورس إلى ذلك الساحل ولكنه لم يحصل على شيء، مما أثار عجبه. ولكنه في اليوم الثالث، سمع صوت مطرقة حداد قاده إلى اكتشاف علاقات الصوت الأساسية. رجع إلى بيته وثبت وتراً واحداً بين مسمارين، وغنى عليه ابتهالات يمجد فيها الله، ويدعو الناس فيها إلى التمجيد معه. إن سماع روحه السامية مكنته من سماع الموسيقى التي تتولد من دوران الأفلاك. ولموسيقى الأفلاك حديث سنأتي عليه في كتاب «الموسيقى والتصوف»، فيما بعد.

هناك اتجاه آخر في المصادر العربية حول نشأة الموسيقى، نجد إشارته المبكرة لدى الطبري في تاريخه، ثم لدى ابن الأثير، الذي يرى أن «لامك» (من نسل قابيل) قد تزوج امرأتين، إحداهما عَدي التي ولدت له توبلين، وكان أول من ضرب بالونج والصنج. وفي نص أثيوبي من أصل عربي، ذكره آمون شيلوا، واحد من أهم الباحثين في الموسيقى العربية، يرد أن ابتكار الآلات الموسيقية يُعزى إلى «جينون» (أو جنون العربية)، وهو ابن لام» الأعمى، إذ أن الشيطان جاءه في طفولته وعلمه صنع آلة البوق والآلة الوترية والصنج والسنطور، وأتقن العزف عليها. وحين كان يعزف كان الشيطان يأتي ويدخل الآلة، فتصدر عنها أعذب الألحان المؤثرة على القلوب. وعلاقة الموسيقى بالشيطان كثيراً ما تُقرن بعلاقته بالشعر. وشياطين الشعر معروفة ومألوفة لدى العرب. وفي كتاب «الوسائل لمعرفة الأوائل» يقول السيوطي: بأن أول من غنى هو إبليس، ثم عزف على الزمّارة (المزمار) وبعد ذلك ندب وتفجع. وفي

«قصص الأنبياء» يروي الثعالبي بأن إبليس جاء إلى يحيى بن زكريا الذي سأله: ما هذه الخلاخل في قدميك؟ فأجاب إبليس: أني أهزها للإنسان لأجعله يغني، أو أجعل أحداً يغني له.

الباحث آمون شيلوا يلمس قرابة، في استقراء الرواية العربية، بين الموسيقى والشيطان والمعادن. فإن «توبلين»، الذي مر ذكره في رواية الطبري، كان، إلى جانب صناعة الموسيقى، أول من صنع النحاس والحديد. ولذا فإن استعمال الأصوات المعدنية كتعويذة لطرد الشيطان والأرواح كانت شعيرةً معتادةً منذ زمن بعيد. ولقد طورت هذه الفكرة من قبل جورج فريزر في كتابه «الفولكلور في العهد القديم». هذه الظاهرة ربما تفسر لماذا تُصنع الآلات الموسيقية، في ثقافات عدة، من قبل الحدادين، ولماذا التقط فيثاگورس أول لحظة موسيقية من مطرقة حداد.

إن دور الشيطان في الموسيقى لم يقتصر على الروايات العربية طبعاً، ففي النشاط الموسيقي الغربي الكثير الذي يُذكر عن هذا الدور. الروائي الفرنسي ڤيكتور هوگو كثيراً ما أشار في أعماله الروائية إلى المعتقد الشائع عن الأصل الشيطاني للموسيقى. الشاعر بودلير في حكايته «إغواءات» (١٨٦٤) قدم شيطان الحب ممسكاً فايولين (كمان) في يده اليسرى، هذه الڤايولين التي ستعينه، دون أدنى شك، على أداء أغنية مسرّاته وآلامه. الموسيقي الفرنسي فرانسوا بوالديو (١٧٧٥ـ١٨٣٤)، الذي اشتهر بأوبرا «خليفة بغداد»، وهو أول نجاح له، كان يعتقد أن القالس الجهنّمي الذي ألفه لأوبراه الكوميدية «فاوست» (١٨٢٨) لم يتم إلا بمساعدة الشيطان شخصياً.

وسوسة الشيطان هذه فتنت الإنسان منذ آدم في أول الخليقة. وفي الشعر العربي لم يجد الشاعر أبو نؤاس وسيلةً للقاء مع محبوبته المتمنعة إلا عن طريق المصالحة مع الشيطان:

لمـــا جفانـــي الحبيـــبُ، وامتنـــعتْ

عني الرســـــالات منه والخبـــــــــرُ

اشــتدَّ شوقـــي، فكـــــاد يقتـلنـــي

ذكـــرُ حبيبـي، والهـــمُّ والفكـــــرُ

دعوتُ إبليـــس، ثـــمّ قلتُ لــــــه

في خلـــــوةٍ، والدمـــوعُ تنهمــــــرُ

أمــا تــرى كيـفَ قـــد بُليـــتُ، وقـــد

أقــــرحَ جفني البكـــاءُ والسهـــــر

إن أنــتَ لــمْ تُلْـــــقِ لي المـــودةَ في

صــدرِ حبيـــــبي، وأنــتَ مُقْتـــــدرُ

لا قلـــتُ شـــعراً، ولا ســـمعتُ غنـــاً

ولا جـــرى فـــي مفاصــــلي السَّــكَرُ

ولا أزالُ القـــــرآنُ......أدرسه

أروحُ في درســـــه وأبتكـــــــــــرُ

وألـــزمُ الصـــومَ، والصــــلاةَ، ولا

أزالُ، دهـــري، بالخــيرِ آتمــــــــرُ

فمــا مضــتْ بعـــدَ ذاك ثالثــــــــةٌ

حتى أتانـــي الحبيبُ يعتـــــــــذرُ

أكثر من شاهد على الوسوسة الموسيقية للشيطان. فهذا الموسيقيّ إبراهيم الموصلي يستجيب له أكثر من مرة، وهو يُملي عليه الجديد من التأليف اللحني. والموسيقي إبراهيم بن المهدي كذلك حيث يذكر عهد إبليس: «أنت مني وأنا منك». والموسيقي مُخارق الذي يرى إبليس

في نومه، وهو يعقد عليه لواء صنعته (راجع ملحق المختارات في هذا الكتاب).

الشيطان يملك كل الرغائب الدفينة. ولأن هذه الرغائب هي أغنى مصدر من مصادر الفن، والموسيقى بالذات، فإن المخيلة الإنسانية كثيراً ما ربطت مطلع الإبداع الموسيقي والذائقة الموسيقية بالشيطان.

كان «فاوست» للشاعر الألماني گوته (١٧٤٩ـ١٨٣٢) ثمرة سلسلة من المعالجات الشعرية لهذه الحكاية، سبقته في كل من الأدب الإنگليزي والألماني بصورة خاصة. لعل قصيدة الشاعر مارلو (١٥٤٦ـ١٥٩٣) الدرامية أكثرهن نضجاً وشهرة. ولكن ينبوع الموسيقى الفاوستية لم يخرج إلا بفعل الاستجابة لعمل گوته الشعري الملهم. صحيح أن هناك أعمال أوپرا قد أُلفت قبل أن يكمل الشاعر الألماني قصيدته الدرامية، ولكن تلك الأعمال لم تخلف صدىً يذكر حتى في زمنها. نحن نعرف فقط أسماء مؤلفين في الموسيقى الألمانية، من أمثال: فانتي، وهانكي، وڤالتر، ارتبطت بأعمال أوپرا. ولكن الاسم الوحيد الذي يستحق الذكر هو سبور (١٧٨٤ـ١٨٥٩)، صديق بيتهوڤن، إلا أن عمله «فاوست»، الذي اعتمد فيه نص الحكاية القديمة، لا أثر له في قائمة تسجيلات الأوپرا اليوم. ولذلك سأقتصر، في حديثي هذا، على الأوپرات التي استلهمت «فاوست» گوته، باستثناء أوپرا الألماني، الإيطالي الأصل بوزوني (١٨٦٦ ـ ١٩٢٤)، فهن الأنضج والأكثر شهرة. على أن هناك، خارج فن الأوپرا، عدد ضخم من الأعمال التي شغلت الصوت الغنائي البشري والآلة الموسيقية، منفردةً مثل البيانو، أو عديدةً مثل الأوركسترا.

كان الرومانتيكي الفرنسي هيكتور بيرليوز (١٨٠٣ـ١٨٦٩) أول المبادرين في الاستجابة. فقد وقع على الترجمة الشعرية التي وضعها الشاعر الفرنسي جيرارد دو نيرڤال (١٨٠٨ـ١٨٥٥) لعمل گوته عام ١٨٢٨. وعلى

الأثر، داخل دوامة تأثره بها، بدأ يخطط ألحاناً على غير تعيين. ورغم أنه حقق بضعة مشاهد موسيقية منها، إلا أن إنجازه لم يرقْه، فهجره أكثر من عشرين عاماً. ولم يُعد صياغته وإكماله إلا عام ١٨٤٦. ولكن هوس بيرليوز بالتعبير عن مزاجه القُلّب، وشغفه بالنص الشعري حالا بينه وبين تحقيق نص أوبرالي، بمواصفات الأوبرا المعهودة. ولذلك يُنسب عمله إلى فنٍ يسمى «أصوات وأوركسترا»، أو كما أراد هو «خرافة درامية بفصول أربعة».

إن عمل بيرليوز «لعنة فاوست» لم يُعرض على المسرح كأوبرا إلا مرات معدودة في مطلع القرن العشرين. إلا أن قاعات الكونسرت طالما افتتنت به كعمل موسيقي من أربع طبقات صوتية: تينور (الصوت الرجالي الصداح)، سوبرانو (طبقة نسائية وسطى)، وصوتان لطبقة باص (الرجالي الخفيض العريض). لأن العمل كأوبرا يتطلب شروطاً لم تتوفر عليه. تماماً كالعمل الذي وضعه شومان (١٨١٠ـ١٨٥٦) في الفترة ذاتها، في ثلاثة فصول دون تواصل درامي، لذلك سماه «مشاهد من فاوست». ومسحته رومانتيكية شومان الألمانية، التي لا تخلو من شحوب العاشق (حب زوجته كلارا)، والخائف (من الإصابة بالجنون الذي أودى بحياته أخيراً). في حين مسحة رومانتيكية بيرليوز محتدمة، درامية. الأول جعل «فاوست» ينعم بسلام الغفران، مأخوذاً بشعر گوته في المشاهد الأخيرة، وبيرليوز أوقع الخاطئ في وهدة الجحيم، ورفع من «مارگريت»، الضحية التي شملها الخلاص، إلى نعيم الفردوس.

الفرنسي گونو (١٨١٨ـ١٨٩٣) قرأ هو الآخر ترجمة دو نيرڤال، وتحمس لها حماس بيرليوز. وهو، أيضاً، بدأ يجاذب هذا النص من مطلع شبابه (١٨٣٩) حتى أواخره (١٨٥٨)، من أجل أن يقدم أول عمل أوبرالي ذا شأن. اقتصر على الجزء الأول من عمل گوته، وامتص منه المعالجة الأخلاقية (سقوط «مارگريت» وخلاصها) دون استيعاب الجانب الفلسفي الأكثر

خطورة. ولقد اعتبر النقاد هذا عيباً في الأوپرا، انسحب على موسيقاها، التي استهدفت الحلاوة دون العمق. ولكن للنقاد شأن غير شأن محب الأوپرا من الجمهور الذواقة، الذي أسرته «فاوست» من أول عرض لها على المسرح الكوميدي في پاريس (١٨٥٩) حتى اليوم. إن أغنيات الشيطان «مفيستوفيليس» وثنائياته لا تُنسى. وكذلك «أغنية الحلية» الشهيرة لـ «مارگريت»:

آه، إنني أبصر الجمال مغتبطاً يضحك داخل الزجاج
أيمكن أن تكون مارگريت؟ أجيبيني! أجيبي، أأنت مارگريت؟
لا، لا، هذه ليست أنتِ! غريبة هذه التي أمامي.
إنها أميرة حكاية خرافية.
هذه ليست أنتِ، بل أميرة منذورة للتبجيل والمجد!
آه، لو يستطيع حبيبي رؤية هذا التغير المدهش الذي حل بي....

والرباعية الآسرة بين «فاوست»، «مفيستو»، «مارگريت»، وصديقتها «مارثا»، حيث تتناوب الأصوات (تينور. باص. سوپرانو وميتسوسوپرانو)، وتتداخل كأرواح لائبة متشككة تواقة في موضوعة الحب، باستثناء «مفيستو» الذي أوهم «مارثا» بحبه، وانتصر بخداعه على الجميع. فلك أن تتخيل حناجر فائقة السحر تؤدي هذه الأبيات التي تتجسد على هيئة ألحان خالصة، لتتواصل، تتوازى، تتقاطع وتتعارض فيما بينها على امتداد دقائق سبع:

مارگريت: إني لأعجز من أن أصدق حبه لي....
فاوست: فلتصغي لكلام العاشق....
مارثا: إنه يضحك عليّ ربما....
مفيستو: لا تذرفي الدموع، فهذا زمننا هارب مثلنا...،

وكذلك «أغنية المغزل» الشهيرة، التي تؤديها «مارگريت»: «لقد تخلوا عني، أي قلب جافٍ!»

كان الموسيقي گونو عميق التدين، ومتطرفاً في حسيته في آن. وهذا الصراع والتعارض في داخله ينعكس على هذه الأوپرا. فرغائب «فاوست» ذات سلطان، وكذلك «مارگريت» تحت إغواء «مفيستو». ولكن تطلعات الروح إلى الغفران ليست أقل سطوة. هذا الميل الوجداني البعيد عن مقاصد الشاعر گوته الشعرية والفلسفية وجد طرفه النقيض لدى موسيقي آخر كان معاصراً لگونو، ولكن يصغره سناً. إنه بويتو الإيطالي (١٨٤٢ـ١٩١٨)، ولكن من أم ألمانية.

كان بويتو شاعراً بالدرجة الأولى، وضع النصين الشعريين الشهيرين لأوپرات ڤيردي: «عطيل» و «فولسْتاف» عن «شَكسبير». وبفعل جاذبية «فاوست» حاولها موسيقياً، ولكنه ركز على شخصية «مفيستو» الداكنة الغامضة، وعلى جانب الحيرات الفلسفية، دون أن يلتفت كثيراً إلى المعمار التقليدي ولا إلى الشروط التي تتطلبها ذائقة النقاد والجمهور. ولذلك كان عرضها الأول في «ميلانو» (١٨٦٨) مثار خلاف بين المنتصرين لثوريتها الفنية والفكرية، وبين أصحاب الميل المحافظ، أدى إلى تدخل الشرطة.

بطل أوپرا «مفيستوفيلي» هذه هو الشيطان لا فاوست. وطبقته الصوتية «باص» الخفيضة، التي تشي بملامح عالم سفلي. وهذا أول ما يميز عالم هذه الأوپرا. ولقد كان سبب بعثها في مطلع القرن العشرين هو سطوة بعض مغني الأوپرا من هذه الطبقة، من أمثال الروسي شالياپن.

كثيرون يرون موسيقى بويتو غير مستقرة على سياق، وقاصرة عن تطوير الفكرة فيها، ولكن الفصل الثالث، مركز الأوپرا الملتهب، يعوض عن الكثير من المفاصل المرتخية. هنا نجد مارگريت في السجن، تعترف بقتل

وليدها، الذي أنجبته من الزنا مع فاوست، وإنهاء حياة أمها بالسم تحت وطأة تأثير الشيطان، فيما يقود مفيستوفيلي خطوات فاوست إلى داخل السجن وينسحب، يحاول الأخير أن يهرّبها، ولكنها، وهي غارقة في تيار اعترافاتها، تتساءل: ولكن، لمَ لمْ تقبّلني؟ ويجنح خيال كليهما إلى الهرب إلى جزيرة سحرية في أغنية ثنائية غاية في التأثير. بعدها يطل مفيستو ليعلن طلوع الفجر، فتتوهمه مارگريت جلاداً جاء لتنفيذ عملية إعدامها. ولكنها سرعان ما تتعرف على الشيطان المُغوي فيه. تنكر فاوست وحبه في صلاتها، فتمنحها السماء الغفران، في لحظة خروج الروح إلى الأعالي وبقاء الجسد الفاني على أرض السجن الرطبة السوداء.

إن فهم تراخي مفاصل الموسيقى لدى بويتو يستدعي فهم نص گوته، الذي وزع على مشاهد صغيرة عديدة. وكأن الشاعر الكبير يعدّ نصه مسبقاً لعالم الموسيقى الرحب. لا للأوپرا وحدها بل للأغنية وللكورال وللآلة المنفردة وللأوركسترا. وكما قلت فإن الإحاطة بما وضع من أعمال غير الأوپرا يتطلب حديثاً منفرداً. أحب أن أختم هذه الورقة التي بين يدي بعمل أوپرالي لا يقل شهرةً ولكنه لم يستلهم نص الشاعر گوته، بل فضل العودة إلى النص الأصلي، الذي كان للعبة دُميً في القرن السادس عشر.

الأوپرا هي «دكتور فاوست» للإيطالي بوزوني (١٨٦٦-١٩٢٤)، الذي فضل الإقامة في برلين حتى موته.

كان بوزوني على معرفة جيدة بقصيدة گوته، ولكنه فضل عليها العودة إلى الأصل، الذي يلائم رؤيته الفاوستية. فبدأ مشروعه عام ١٩١٧، ولم يتوقف عن الإضافات وإعادة الصياغة حتى موته. وإذا كانت المعالجات السابقة تتواتر بين محوري (الحب) و(الشر)، فإن معالجة بوزوني لم تلتفت إلى المحور الأول كثيراً. فهنا لا نجد «مارگريت» بل دوقة بارما التي تبدو شبحية، وفاوست في طبقة باريتون الرجالية الوسطى، ومفيستو في طبقة

تينور، والأحداث في تتابعها لا تشكل السطوة الرئيسية، بل الموسيقى هي التي تشغل كيان المتفرج المستمع. ولقد كرس لها المؤلف معظم أعماله التي ألفها لموسيقى الآلة. وهو يعتبر أن كل مشهد من مشاهدها الثلاثة إنما هو عمل يعتمد الشكل السيمفوني غير التقليدي.

وعلى ذكر الشيطان والموسيقى هناك سوناتا على آلة الڤايولين نختتم بها هذا الحديث. القطعة للموسيقي الإيطالي جوسيبي تارتيني (١٦٩٢ـ١٧٧٠). كان تارتيني عازفاً بارعاً على الڤايولين، ومؤلفاً موسيقياً ومدرسا ناجحاً، ومبتكراً مدهشاً لقوس متقدم وجديد لآلة الڤايولين. وضع عدداً من الأعمال لآلته المحببة: ٤٢ سوناتا و١٢٥ كونشيرتو. ولكن عملاً واحداً فاق الجميع شهرةً ووضع اسم مؤلفه في المقدمة، منذ سنوات حياته بعد التأليف حتى اليوم. هذا العمل أخذ شكل السوناتا المعروف، ولقد أطلق عليها اسم سوناتا «ارتعاشة الشيطان»، لأن تارتيني، كما يروي هو، قد تعامل مع الشيطان في حلم من أحلامه. أعطاه آلته الڤايولين وسمع الشيطان يعزف عليها لحناً رائعاً. ولكنه في يقظته لم يستطع أن يستعيد اللحن بل وضع على الفور سوناتا من وحيه. وفي الحركة الرابعة والأخيرة تمتد ارتعاشة طويلة بين القوس والوتر، وكأنها تُقبل من ركن في النفس غامض ومعتم. المستمع إلى العزف سيهجس ذلك بفعل الغريزة الغامضة وحدها.

أسطورة آلة العود

في هذه الاستعادة لعلاقة الموسيقى بالشعر لا بأس من وقفة استراحة نصرفها مع آلة العود في المصادر العربية القديمة، وهي وقفة تعود تفاصيلها إلى كتابات «شيلوا» السابق الذكر. إذ أن الحكايات الخرافية حول أصل العود، وحول مبدعه، وعازفه، إنما تنطوي على دلالات لا تقل أهميةً عن الموسيقى ذاتها. فكما ارتبطت الموسيقى بأحد أبناء قابيل ارتبطت بآلة العود مباشرة. ولكن ارتباط هذه الآلة بالجسد الإنساني يبدو أكثر إثارةً دون شك. ولقد وردت هذه العلاقة في حكاية جاء بها أكثر من مصدر عربي. مفاد هذه الحكاية أن أول من صنع العود ولعب عليه كان رجلاً من أبناء قابيل بن آدم يُدعى «لامك» وكان معمراً. ولأنه لم ينجب أطفالاً، فقد اضطر للزواج من خمسين امرأة، واتخذ مائتي محظيةً حتى رزقه الله ابنتين. إلا أن الولد المأمول لم يولد له إلا قبل وفاته بسنوات عشرة. ففرح به جداً، لكن الولد سرعان ما توفي وهو في الخامسة من عمره، فأثار في أبيه حزناً شديداً. أخذ الصغير وعلقه على شجرة وقال: لن أترك شكله يغادر بصري حتى يسقط أشلاء، أو أموت دونه. بعدها بدأ جسده يهترئ، ويتساقط حتى بقي الفخذ وحده، والساق والقدم والأصابع. وعلى ضوء هذا المشهد المريع ذهب «لامك» فجمع خشباً قسمه وشذبه أعواد رفيعة، وبدأ يُدخل الواحد بالآخر حتى صنع منها صدراً صلباً يشبه الفخذ، ورقبةً تشبه الساق، وصندوقاً يشبه القدم، وملاوي تشبه الأصابع، ثم جاء بأوتار تشبه الأعصاب فشدها من أسفل إلى أعلى، ثم أخذ يضرب عليها باكياً متفجعاً، حتى عميت عيناه.

الحكاية تعتبر معتمدةً بفعل تكرارها في أكثر من مصدر. ولكن هناك بضعة هوامش حكائية أخرى أقل تفصيلاً، تنسب صناعة العود إلى قوم لوط حيناً، وحيناً إلى الهنود، بأوتاره الأربع التي تتناسب وأمزجة الإنسان الأربعة، وحيناً ثالثاً إلى نوح وقد حُطم من قبل الطوفان، حتى أُعيد صنعه على يد النبي داود، وحيناً رابعاً إلى بطليموس صاحب كتاب الموسيقى، حتى تنحدر النسبة الخيالية إلى شخص الفيلسوف الفارابي (٨٧٠ـ٩٥٠). تقول الحكاية، وهي تحاول إعادة كلمة الفارابي إلى جذرها اللغوي، بأن أبا نصر، بعد نكبته بوفاة أبيه، صنع آلة العود لتكون أنيس شجنه، وسماها أبي. ولكن هذا العود، الذي كان مسطح الصدر بلا فتحات للرنين وصلباً، لا يصدر صوتاً. فضاق به أبو نصر وأهمله، ثم عاوده ثانية. وفي إحدى معاوداته استجاب الصوت. واكتشف أبو نصر لدهشته أن فأراً قد عبث بالعود وحفر فتحات على صدره، الأمر الذي جعل إنتاج الصوت فيه ممكناً. ولذا أضيفت كلمة فار إلى أبي لتصبح الفارابي، دالةً على الآلة وصانعها.

أكثر من معنى يمكن استخراجه من هذا الخزين الأسطوري، منها صلة القربى بين صوت الموسيقى المنبعث من آلة الخشب وأوتارها، وبين المشاعر المتولدة من الجسد الإنساني. ومنها فكرة خلود الجسد، الذي يتعرض للتفسخ والفناء، حين يحل في آلة موسيقية. وهذه قد تتضمن الرغبة في مطابقة الآلة الموسيقية مع شخص الميت، والتي قد ترتبط في ذاتها بضرب معين من رمزية الانبعاث أو الولادة ثانية. فـ «لامك»، الذي علق، بفعل الأسى، جثة صغيرة لكي يبقيه أمام ناظريه، أصبح قادراً على إشباع حاجته عن طريق صنع آلة موسيقية من ساقه. ولذا يمكن مطابقة روح الميت مع الأصوات المنطلقة من الآلة الموسيقية، والتي صيغت من وحي جسد الابن الراحل. الأفكار ذاتها نجدها في ثقافات أخرى غير الثقافة العربية. البطل الفنلندي» فاينا» صنع أول آلة قانون من جسد

سمك الكركي. والسلتيّون صنعوا أول قيثار أسطوري لهم من عظام الحوت. وفي كل حالة من هذه الحالات يبعث المخلوق الرمزي آلةً موسيقيةً ترسل ألحاناً، كما أنها تظهر في شكل يُذكر بالمخلوق الذي صنعت على مثاله. بهذا المعنى ينبغي ألا نغفل حقيقة أن الشكل التجسيمي الذي عبر عنه «لامك» في صناعة عوده ما زال فاعلاً في التسميات: الظهر، البطن، الصدر، الرقبة، الأنف...إلخ.

هذا العود هو آلة العرب الأولى، خُصوا به كما خُص الفرس باختراع الناي. ولقد كان أكثر الملاهي (الآلات الموسيقية) شيوعاً منذ الجاهلية. وعرفت له عدة أسماء كالمزهر والكران والبربط والوتّر والعود. وكان جزؤه الأساس يصنع من الجلد، ثم استبدل بالخشب. وانتسابه إلى تلك المراحل المبكرة، بالرغم من أسطوريتها، ينطوي على شيء من الحقيقة. حتى أنه يُنسب إلى الحضارة المصرية القديمة.

ما من شيء مؤكد بشأن المادة التي يختلف عليها الناس. هناك مؤرخون (جورجي زيدان) ينسبون الآلة الوترية إلى الفرس والروم، ولم يعرفها العرب إلا بعد الإسلام. وفي «كتاب الأغاني» يروى أن سائب خاثر هو أول من عمل العود وغنى به في العصر الأموي، بعد أن رأى الآلة بيد مغنٍ فارسي.

هنري فارمر، أهم مؤرخ للموسيقى العربية، يتحدث عن النضر بن الحارث (توفي عام٦٢٤) سليل آل قصي أبناء عمومة النبي، كشاعر ومغنٍ، وهو بلا شك أحد الشعراء المغنين في الجاهلية، تعلم، كما يروي المسعودي في مروج الذهب، من بلاط الحيرة العربي كيف يضرب على العود، قدم النضر بن الحارث بن كلدة... من العراق وافداً على كسرى بالحيرة، فتعلم ضرب العود والغناء عليه فعلم أهلها. وكذلك الشأن مع الشاعرة الخنساء، إذ يُروى أنها كانت تنشد مراثيها على أنغام الموسيقى.

كذلك الشأن مع هند بنت عتبة إذ كانت شاعرةً ومغنيةً في آن، مثل النضر بن الحارث.

أما الأعشى ميمون بن قيس، المنسوب إلى اليمامة، فقد كان يُعرف بصنّاجة العرب، في تجواله الكثير والواسع، طلباً للمدح والمتعة. كان يحمل في يده صنْجاً يضرب عليه حين ينشد قصائده. والصنج أو الجنك آلة وترية تنسب إلى ما يعرف اليوم بآلة القانون. إلا أن هناك رأياً آخر أكثر شيوعاً يرى أن لقب صنّاجة العرب إنما يعني عروضي العرب، نسبةً لعروض الشعر العربي.

في كتاب «الموسيقى للجميع» يقدم عزيز الشوان روايةً غريبةً لم يذكر مصدرها، حول الأعشى هذا، يقول: وفي العصر الجاهلي جاء إلى الجزيرة العربية مغنٍ مصري يدعي سكروبس، وكان عازفاً على الصنج أيضاً، لقب فيما بعد بصناجة العرب والأعشى. وكان يطوف في أنحاء الجزيرة ويغني في شعره، فاشتهر بين الخاصة والعامة بما كان يقدم من ألحان تعبر عن المشاعر العاطفية والفروسية، حتى سمح له الأمراء والنبلاء بدخول قصورهم في الاحتفالات والأعياد والمناسبات. (!)

الموسيقى والشعر العلاقة الداخلية

لننحدر قليلاً من السطح التاريخي لعلاقة الموسيقى بالشعر، والذي مشينا فيه مشواراً في الأحاديث السابقة، إلى العمق النوعي لهذه العلاقة. ماهي علاقة الشاعر بالموسيقى داخل كلماته وجمله وصيغه الشعرية؟ وما هي، بالمقابل، طبيعة علاقة الموسيقى بالكلمات التي يستعين بها في أعماله.

عرفنا بصورة غائمة قليلاً بأن الشاعر والموسيقي كانا واحداً، وأن الشعر والموسيقى في شخص «أورفيوس» اليوناني كانا يملكان قوة السحر في التأثير على الإنسان والطبيعة على حدّ سواء، وأن لا فاصل بين معنى الشعر والموسيقى في كلمة AOIDOS اليونانية، وأن الشاعرة اليونانية سافو «كانت موسيقيةً بالمعنى ذاته، وأن الشاعر العربي القديم كان منشداً، وأن القصيدة العربية كانت تُنشد، وأن الشاعر كان يستعين بآلة وترية أو إيقاعية في إنشاده. وكذلك الأمر في هذه الوحدة بين الشاعر والموسيقى في الثقافات الشرقية القديمة، الهندية والصينية. والانتقال المعرفي من الكم إلى النوع يلزمنا، كشعراء وكقراء، بتأمل هذه العلاقة في جذورها، وتأملها في نتائجها، وما تبقى منها اليوم داخل قصيدتنا العربية التي نكتب. بالرغم من أن شاغلي في هذا الحديث هو الموسيقى وحدها، والموسيقى داخل الشعر وحدها أيضاً.

وإذا ما شغلني هاجس ما أمام ما يبدو ارتباكاً أو التباساً في المقام الموسيقي داخل النص الشعري العربي اليوم، فلمعرفتي بأن هذا الارتباك

والالتباس إنما هو وليد نقص في دربة الأذن لا غير. هذه الدربة التي تتردد لها أصداء أعمق داخل الكائن الإنساني، تتولد عنها مرحلة أنضج هي دربة الروح على الرقص وعلى الغناء. فهناك رقص للروح وغناء للروح لا يقاس مقاساً زمنياً، كما يُقاس السلم الموسيقي المرئي.

ولكي أقرب الدلالة أقول إن الشعر، كفن يتطلع شأن الفنون الأخرى إلى الموسيقى، إنما يتطلع إلى خصائص هذه الموسيقى الجوهرية: الانفلات عبر المحسوس إلى المطلق، والانفلات عبر الزمني إلى ما هو غير زمني، والبحث في التعبير عن عاطفة جديدة يولدها الجمال أعمق من العواطف السريعة الزوال، والانفلات من الجزئي إلى الكلي. إن الأغنية والرقص البدائيين وكذلك الترانيم الدينية ينحون هذا المنحى. فهذه الفنون والشعائر، رغم وجودها داخل الزمن، تسعى أبداً إلى الانفلات منه. الإنسان لحظة التعبد، اليوم وفي كل أيام التاريخ، إنما يفلت من الزمن الخيطي والتاريخي ليدخل زمناً ذا سمة أسطورية، حيث لا تعاقب ولا انتقال، بل صوت دائم لحاضر ثابت تنطوي فيه الأزمان جميعاً: الماضي، الحاضر، والمستقبل، على حد قول الشاعر أوكتافيو باث. هذا الزمن شغل الشاعر تي. أس. أليوت عميقاً، كما شغله التطلع لتحقيق انفلاته، إلى محاولة البنية الموسيقية في قصيدة «الرباعيات الأربع» الشهيرة. ورأيه معروف في أن الإيقاع الشعري يشكل الوسيلة الوحيدة لإيقاظ ذلك الكائن الرابض في أعماقنا، ذلك الكائن الذي يعرف وحده العوم في الزمن الأسطوري، عبر ثروة غنائه ورقصه البدائيين. ولذلك يبدو الاستغناء عن موسيقى الصوت الشعري استغناءً عما هو جوهري.

في مقالته موسيقى الشعر يرى أليوت أن الشاعر يكسب الكثير من دراسته للفن الموسيقي، بغض النظر عن العناية بالجانب التقني. إنه ينصرف إلى الإحساس بالإيقاع والإحساس بالبنية كخاصيتين لا غنى للشاعر

عنهما. ذلك أن القصيدة أو أي مقطع منها ربما تتجلى أولاً على هيئة إيقاع بعينه، قبل أن تصل حالة التعبير عن طريق الكلمات، وأن هذا الإيقاع قد يولّد فكرةً أو صورة. إن استخدام الأفكار الرئيسية (أو الألحان الرئيسية) المتواترة أمر طبيعي في كلا الفنين. وكذلك تطور الفكرة عبر مجموعات مختلفة من الآلات (الموسيقية) أو الأصوات، أو الانتقالات عبر الحركات، شأن العمل السيمفوني أو الرباعية الوترية، أو الاعتماد على الطباق اللحني COUNTERPOINT، الذي يعني تقابل الألحان، أو نغمةً مقابل نغمة في التأليف الموسيقي.

بالرغم من أن أليوت ذهب بعيداً في الرباعيات الأربع، في استلهام البنية الموسيقية، وقد درستها هيلِن گاردنر في واحد من فصول كتابها «فن تي. أس. أليوت» بصورة واضحة ودقيقة، إلا أنه لم يهمل استلهام الإيقاع الذي يولد الفكرة والصورة، ولم يهمل إيقاظ ذلك الكائن البدائي في داخله. ولذلك تُلح گاردنر على قراءة القصيدة، لا كأبيات موزعة على رموز ودلالات نتابع ونتقصّى معانيها، بل ككل حيث تتدفق الدلالة والموسيقى في تيار واحد. وهي تفضل القراءة المسموعة لهذا السبب، لأن المعنى إنما يطل عبر القراءة، لا عبر التوقفات عند رمز الزهرة هنا والصنوبرة هناك.

كان أليوت قريب المتابعة لـ «رباعيات» بيتهوفن الأخيرة، وهن خمس، وضعهن الموسيقي في أعمق مراحل عزلته وصممه. ولقد أشار أليوت إلى ذلك أكثر من مرة، وكذلك إلى رباعيات الهنگاري بيلي بارتوك (١٨٨١ـ١٩٤٥). وكان يعرف عن وعي بأن الشعر، كموسيقى، فن زماني يعتمد الحركة بفعل إيقاعه وبنيته. وزمان الشعر والموسيقى، إذا ما التقيا، يشقّان عن زمن آخر سبق أن أشرنا إليه. وهو الزمان الذي يتطلع إليه العقل والروح ويتحاوران معه. هناك يصغي الشاعر إلى الصوت الذي يعزف إلى الروح لا إلى الأذن، على حد تعبير أليوت، مشبهاً إياه بالصوت الذي يخرج

من أوتار الحركة الأخيرة من الرباعية الخامسة عشر (مصنف ١٣٥). كان يقول للشاعر ستيفن سپندر عام ١٩٣١، أنه كان يسمع في تلك الموسيقى ضرباً من الابتهاج لا يمت بصلة بما هو أرضي، بل يطلع من ركن آخر في معاناة استثنائية. وفي ١٩٣٣ كتب في إحدى محاضراته، والتي لم تنشر مستقلةً بعد، وذكرها «ماثيسن» في كتابه «مأثرة أليوت»، يقول: «أن تكتب شعراً يكون عارياً من أية شعرية، أية مسحة أدبية أو صنعة أو صياغة...، شعراً يقف عارياً في هيكله المجرد، شفافاً بحيث لا نرى فيه الشعر، بل نرى خلاله ذلك الذي يهدف الشعر إليه، شعراً من شفافيته أننا في قراءته ننكب على النهاية التي يشير إليها الشعر، لا على الشعر ذاته. هذا ما يبدو أنني أسعى إليه، شأن بيتهوڤن، الذي كان يسعى في أعماله الأخيرة إلى أن يكون فيما وراء الموسيقى.»

إشارة أليوت هذه متحرقة، ولا تحيد عن التحديق في قدرات الموسيقى وما تستطيع أن تحققه بصورة أعمق من الفنون جميعاً، وفي مقدمتها الشعر. وهذا الشعور بالتقصير والعجز هو ذاته مولّد الطاقة الشعرية لدى الشاعر الحقيقي. الشاعر الضعيف لا مشاعر عجز لديه ولا قصور. ولذلك لا تشكل الموسيقى لديه موضع استثارة. استثارة لا للمتعة وحدها، بل للتأمل والتساؤل والاحتراز. في قصيدة إلى المؤلف الموسيقي يقدم الشاعر أودن قدرته القاصرة كشاعر إزاء الموسيقى: «كل المؤلفين يترجمون: الرسام يضع سكيتشاً لعالم مرئي، لك أن تحبه أو ترفضه.

الشاعر، وهو ينقّب في خبرة حياته، يولّد. الصورة التي تجرح وتوصل. أما نحن فعلينا وحدنا أن نردم الصدع بين الحياة والفن. وحدها نغماتك الإبداع الخالص. وحدها أغنيتك الهبة التي لا ريب فيها. وحدكِ أيتها الأغنية الخيالية، من لا يقدر على القول بأن الوجود خطأ، ومن يسكب كالخمرة غفرانه.»

في واحدة من مقالاته الأدبية حول الشعر الحر، يقول إزرا باوند: «الشعر كلمات ملحنة، وأكثر التعريفات الأخرى عرضة للدحض أو ميتافيزيقية. الموسيقى متنوعة كماً ونوعاً، ولذا يذبل الشعر ويجف حين يتخلى عنها بعيداً وراءه. إن رعب قراءة الشعر الحديثة تُعزى إلى الإلقاء الخطابي. والشعر يجب أن يُقرأ كموسيقى لا كخطابة. لا أعني بهذا أن تُراكم الكلمات بعضها فوق بعض، بصورة لا يمكن التعرف على معانيها أو تمييزها إلا بواسطة الصوت الدال. لقد وجدت كثيراً من الموسيقيين ممن لا يعنون بموسيقى الشاعر. إنهم غالباً، أعترف، ضعيفو التمييز بين قوة وضعف كلامه، جاهلون بشأن قيمته وأغواره الأدبيين، ولكن المواصفات الأدبية ليست لُحمة فننا الشعري وسداه.

الشعراء الذين لا يعنون بالموسيقى هم شعراء رديئون، أو سيصبحون كذلك. إنني على وشك أن أقول إن على الشعراء أن لا يبتعدوا طويلاً عن صحبة الموسيقيين. الشعراء الذين لا يدرسون الموسيقى شعراء ناقصون. لا أعني أن عليهم أن يصبحوا عازفين مهرة، أو أنهم يحتاجون بالضرورة إلى الخضوع لمنهاج دراسي موسيقي طوال حياتهم. ففضيلتهم ربما أنهم يستطيعون أن يكونوا عنيدين قليلاً وهراطقة. لأن كل الفنون تميل إلى الانحدار إلى القولبة أو القالبية. وفي كل الأوقات يميل أنصاف الموهوبين، أو يحاولون عن وعي أو شبه وعي، إلى التعتيم على حقيقة أن موضة اليوم ليست ثابتةً لا تتغير.»

إزرا پاوند والموسيقى

لم يكن الشاعر أليوت وحده المنفرد في مقاربة الشعر مع الموسيقى، بل هذا ديْدنُ كل شاعر حقيقي في الثقافة الغربية الحديثة، وكل شاعر في ثقافات الشرق القديمة، وكل شاعر حقيقي حيث يكون.

معرفة أن الشعر فن زماني يُعنى بجوهر الحركة وتيارها، يتطلب حاسةً عاليةً في إدراك الإيقاع والصوت. ويتطلب إصغاءً لا تنشغل فيه الأذن وحدها، بل الروح بالدرجة الأولى.

إزرا پاوند شاعر الحركة «المجازية» أو التصويرية IMAGISM، لم تشغله الصورة البصرية، وهي مقاربة واضحة للفن التشكيلي الذي يعتبر فناً مكانياً، عن الجوهر الزماني في الشعر، وعن ثمرته الموسيقية. وهو صديق أليوت حيث أسهم في قراءة قصيدته «الأرض الخراب» بالنصح والتعديل، وكان موضع ثقته. وإذا كان هذا الأخير واسع المعرفة ومرهف الحساسية موسيقياً، فإن إزرا پاوند بالإضافة لذلك، كان مؤلفاً موسيقياً وناقداً موسيقياً. والمجلد الذي جُمع وصدر عام ١٩٧٧ لكتاباته النقدية والنظرية الموسيقية مرجع وشاهد على عمق انشغاله بحقله هذا.

الشاعر يقبل على الموسيقى، وفق اختصاصه، عبر الكلمات، أو عبر ما يسميه پاوند «ميلوبويا»، وهي مفردة يونانية، لأن پاوند يرى الشعر ثلاثة أنواع: شعر الأفكار والتعبير الدقيق، ويسميه «لوجوبيا»، وشعر الصور المرئية ويسميه «فانوبيا»، وشعر «الميلوبويا»، حيث تكون الكلمات معبّأة، فوق ما فيها من دلالات خالصة، بطاقة موسيقية توجه هذه الدلالات

وتدفعها إلى غايتها. وهو يفصّل أكثر بأن في هذا النوع من الشعر قوة تهدهد القارئ حيناً، وحيناً تحول بينه وبين المعنى المقصود والدقيق للغة التي يقرأ. إنه شعر يقف على مشارف الموسيقى، التي تشكل فيه معبراً بين الوعي وبين الكون الآخر المدرك وغير المدرك. وهذه الإشارة الأخيرة ليست بعيدةً عن إشارة أليوت حول الإنسان البدائي في اللاوعي داخلنا، أو إشارته حول ما وراء الشعر الذي يسعى إليه، كما سعى بيتهوڤن إلى حقل ما وراء الموسيقى.

للموسيقى عادةً نوعان من العلاقة مع الشعر: تلك التي تتجسد في صحبة مع الكلمات، تمنحها حيويةً وخطاً بيانياً لمسارها، أو تلك التي تتبطّن الكلمات، وتمنح توسعاً عالياً للتبادل بينها وبين اللغة المنطوقة التي تشكلها. في الأولى يبادر الشاعر، وفي الثانية يبادر الموسيقي. في إحدى مقالاته يقول پاوند بأن من العبث إنكار حقيقة أن الشعر لدى اليونانيين ولدى البروڤانس (شعر ازدهر في المقاطعات الفرنسية الجنوبية بين القرنين الحادي والرابع عشر) قد وصل غايته في التألق الإيقاعي والوزني، حيث لم يكن فاصل بين فني الشعر والموسيقى، وحيث ينطوي النص الشعري بالضرورة على دافع وفاعلية موسيقية محددين. إن الطلاق الذي حصل بين الفنين في مرحلة متأخرة لم يكن لصالح كليهما. ولذلك صرف پاوند سنوات في ترجمة ودراسة قصائد «التروبادور»، متفحصاً صدى الموسيقى العربية، ذات الوحدات الإيقاعية المديدة، على نظام «الكانزوس»، أو القصائد الغنائية التي عرفوا بها. يقول إن في هذين الفنين: الموسيقى العربية وشعر «التروبادور»، لا وجود لبناء هارموني بالطريقة التي ألفناها لدى باخ، بل هناك تكرار لا يحدث إلا بصورة متباعدة، بحيث تبدو استعادته كما لو كانت استعادةً من رواسب مطمورة في الذاكرة، وبه يمكن أن يتحقق غنى سمعي رائع. وهو يرى أن هذا الغنى السمعي قد استمر حتى عصر الشاعر الإيطالي دانتي، ثم انطفأ بعده.

دراسة پاوند للموسيقى استثنائية: عبارة، شكلاً وإيقاعاً. وكلمته بأن الشعراء الذين لم يدرسوا الموسيقى شعراء ناقصون عبارة شهيرة. حتى أنه ينصح بأن لا تنقطع العلاقة الشخصية بين الشعراء والموسيقيين من أجل دربة السمع، لأن التأثر بالأصوات الموسيقية في حد ذاتها ليست كافية، ويجب أن تتجاوزها الأذن الشعرية إلى استيعاب الأشكال الموسيقية، كما وجدنا جانباً منها لدى أليوت. وپاوند كان عميق الاستغراق في هذه الأشكال الموسيقية والانتفاع منها شعرياً. فقد ذكر في ١٩١٢ أنه يحاول التأليف على هدى تعاقب العبارة الموسيقية، متأملاً شعر «التروبادور» المرتبط بالموسيقى. وهذا الاجتهاد في دراسة الشعر إلى جانب الأشكال الموسيقية قاده إلى تطوير تقنيات شعرية حررت الشعر الإنكليزي، يومها، من البحور الضيقة والأشكال التي سجنته طويلاً. وبالرغم من أن نقاده لم يحتملوا هذه الانتقالة من قاعدة أن الإيقاع مفروض على الشعر من فوق، إلى قاعدة أن الإيقاع شيء يتطلبه الشعر، إلا أن شعره الحر VERS LIBRE سرعان ما حقق مجراه العميق والعريض. وپاوند لم يغفل جوهرية الإيقاع، بل هو، مستعيناً بالموسيقى، يرى اجتهاده ليس تملصاً من مبدأ أو شرط الإيقاع، بل هو تعزيز لمبدأ أو شرط مُضاف، لأنه يعني الكشف بالحدس عن الشكل والوزن الملائمين بدقة لكل فكرة شعرية منفردة. وهو يسمي هذا الإيقاع التفوق مطلقاً، لأنه جزء من الفكرة الشعرية ذاتها. ولأن كل عاطفة تتطلب ضرباً من الإيقاع للتعبير عنها.

«پاوند» يعرف الفارق بين فني الموسيقى والشعر. فالأول فن تجريدي يتجه إلى الداخل، باحثاً عن صياغة دقيقة له عبر اختبار ذاتي: الأفكار (أو الجمل اللحنية)، تتناوب وتتركب وتتوسع من أجل تحقيق توازن مقنع. في حين تتجه كل الأفكار المجردة في الشعر نحو التمظهر من أجل أن تكون طيّعة، لتسجل انطباعاً حول الطبيعة والمجتمع. وهذا الفارق الجوهري هو الذي يحدد مبادئ الشكل الملائم لكل فن منهما. فالتكرار في الموسيقى

ضروري في حالتي تعزيز الذاكرة وتحقيق التوازن. في حين يحقق الأدب توازنه عبر القص والفعل والتشخيص. واللازمة المكررة لن تكون في الشعر هي ذاتها في الموسيقى، قاسية وغير طيّعة، لأنها تعوق النمو الطبيعي للفكرة الشعرية.

كثيراً ما يُقرن انشغال پاوند الموسيقي بانشغال الروائي والشاعر الإيرلندي جيمس جويس. ولكن الأخير اقتصر في الانتفاع من الموسيقى على التفاصيل، وعلى الرنين الكامن في الكلمات بصورة خاصة، فقد عبّأ المفردات بصورة عالية تظل عالقةً في الذاكرة كالأجراس، في حين انصرف پاوند إلى البنية والشكل، وبسبب هذا الانصراف ظل لصيقاً بموسيقيين من أمثال: ڤيڤالدي، باخ، موتسارت، دولاند، وبارتوك. وهؤلاء كانوا أعلاماً في الصنعة الماهرة المعقدة، وفي التقنية.

حين أصدر پاوند آخر منجزاته الشعرية «الكانتوس» أثار ردود أفعال نقدية كثيرة، بحجة أنها قصائد تفتقد إلى الشكل، لعله الشكل الذي ألفه النقاد. ولو قيست بالأشكال الموسيقية، وخاصةً شكل «الفيوگ» FUGUE، لكانت أطوع للاستيعاب والتقدير. فإذا كان شكل السوناتا الصارم يشبه بنية الدراما من حيث اعتماده قاعدة: العرض، النمو، الاستنتاج، فإن شكل «الفيوگ» يتجدد من ذاته بصورة متواصلة، معتمداً مادته اللحنية ذاتها دون نمو أو ذروة.

قصيدة النثر ودربة الأذن الموسيقية

في فصل عن «قصيدة النثر ودربة الأذن» (من كتابي «تهافت الستينيين»، دار المدى ٢٠٠٩)، كتبتُ ما أجد استعادته الآن مناسبةً في سياق حديثي هذا... هناك نسبة كبيرة من المواهب الشعرية لا معرفة لديها بالأوزان، وإذا ما فرضت دراستها واستيعابها على النفس فستظل قاصرةً عن هضمها، بسبب افتقادها للأذن الموسيقية، لأن الأوزان ضوابط إيقاعية للموسيقى. ومع أن الإيقاع جوهر موسيقي، إلا أن الموسيقى ليست إيقاعاً كلها. فهي تتولد وتتحرك بفعل تدفق المشاعر. وكثافة المشاعر هي التي رفعت بالكلام العادي، في درجاتٍ درسها الموسيقيون، إلى أرفع مراحله في فن الأغنية الأوبرالية Aria. فالكثافة العاطفية هي وحدها التي تجعل من الكلام العادي كلام «خطبة»، بسبب تغيير طبقة الصوت، أو ترفعه أعلى إلى تلون موسيقي في الخطبة، إلى كلام ملحن يسمى لدى الموسيقيين بـ Recitative المنفرد، أو الآخر المصحوب بالموسيقى، أو Arioso المقاربة للأغنية، أو «الآريا»، وهي قمة الهرم. إن انعدام الموهبة في هذا الحقل يشكل عورةً لا سبيل إلى معالجتها أحياناً.

صديق قرأ علينا، أنا والراحل نجيب المانع، بيتاً للمتنبي لا يحضرني الآن، فأحسست ارتباكاً نشازاً في الإيقاع، ونبهته عليه دون أن أعرف الكلمة المفقودة أو المستبدلة، وانتبه المانع لذلك هو الآخر، ولكن الشاعر الصديق أصر على صحة قراءته الخطأ، قائلاً إنه مستعد لإحضار ديوان المتنبي من بيته لإثبات ذلك... قلت له: إذا أحضرت الديوان وتبيّنا أن قراءتك

متطابقة مع ما هو مطبوع، فإن قراءتك والبيتَ المطبوع في ديوان المتنبي على خطأ.

الشاعر الصديق لم يشعر بالارتباك الإيقاعي، بسبب محدودية قدرته في هذا المجال، ولذلك يعتمد التوثيق المطبوع، غير عارف بأن الأذن الموسيقية هي التي شرّعت الإيقاعَ واللحن والهارموني، ولا تجاريها الطباعة المُعرَّضة للخطأ.

يبدو يقيناً اليوم أن الاستثارة العاطفية ترتبط بالأذن أكثر من ارتباطها بالعين. ولذلك لجأ السينمائيون إلى الموسيقى التصويرية. والصمت إنما يستخدم لاستثارة التوقع والفزع. إن رؤية جريح صامت أقل استثارةً للمشاعر من جريح صارخ. ولذلك يبدو الصم أعمق انقطاعاً عن محيطهم من العميان، فهم أكثر ارتياباً وشكاً وعرضةً للوسواس.

ما السر وراء ذلك؟ هل بدأ الإنسان على الأرض مع حاسة السمع لا البصر؟ أو أن خبرتنا الأولى مع السمع نمت داخل الرحم فترةً طويلةً قبل أن يؤخذ بنا لنرى العالم؟ الجنين داخل الرحم يجفل من إغلاق باب، وإن نبضات قلب الأم وإيقاع تنفسها هما أول دليل يحصل عليه الطفل بشأن وجود العالم الخارجي.

وإذا تأملنا موضوع الموسيقى، فسنجد التأثير الذي تملكه على الحركات والأفعال الفيزيائية للإنسان غالباً ما يكون إيقاعياً.

«الإيقاع» متجذر في الجسد الانساني بصورة لا يتمتع بها عنصرا «اللحن» و»الهارموني». فعملية التنفس، والمشي، وضربات القلب، والممارسة الجنسية جميعها نشاطات ايقاعية. وفي بعض الثقافات الشفاهية نجد الإيقاع متطوراً لحد لا يملك الموسيقيون الغربيون مجاراة تعقيداته.

يقول أحد متخصصي الموسيقى: «أن تدرس الإيقاع يعني دراسة الموسيقى جملة، لأن الايقاع ينظم كل العناصر التي تشكل الإبداع الموسيقي، كي يتم تنظيمه من قبلها في الوقت ذاته». والآن ماذا بشأن المخ؟ يقول العلم إن الموسيقى والكلام ممثلان بصورة منفصلة في فصين منه، وبالرغم من أن هناك تداخلاً لا يمكن إغفاله، كما هو حادث في كل الأنشطة الدماغية، فإن اللغة غالباً ما تكون فاعليتها في الفص الأيسر، بينما تشغل الموسيقى الفص الأيمن. هذا التوزيع الوظيفي لا يتم أساساً بين الكلمات وبين الموسيقى بقدر ما يتم بين «المنطق» وبين «العاطفة». فحيث تكون الكلمات مرتبطةً مباشرةً بالعواطف، كما هو الحال مع الشعر والأغنية، فإن الفص الأيمن يكون هو الفاعل. في حين يتعامل الفص الأيسر مع المفاهيم المجردة. هذا الفارق بين الفصين يمكن إثباته بطرق عدة.

من الممكن حقن أحد الفصين بمسكّن وترك الآخر في حالته الناشطة، فإذا ما حدث هذا للفص الأيسر سيفقد الشخص القدرة على الكلام، ولكنه سيظل قادراً على الغناء. وإذا حدث الأمر ذاته مع الفص الأيمن فستتلاشى القدرة على الغناء، في حين يحتفظ الشخص بملكة النطق والكلام. أصحاب الفأفأة يقدرون أحياناً على غناء جمل لا يملكون النطق بها في الكلام العادي، وذلك بسبب أن نظام الفأفأة يتم في الفص الأيسر، في حين يتم الغناء غالباً في الفص الأيمن.

إذا ما قدمت ألحان موسيقية مختلفة في وقت واحد عبر سماعتيْ أذن يسرى ويمنى لشخص ما، فإن اللحن الذي يُسمع عبر السماعة اليسرى سيكون أقرب إلى التذكر من ذلك الذي يُسمع عبر السماعة اليمنى، وذلك لأن الأذن اليسرى ممثلة بصورة أقوى في فص المخ الأيمن، على عكس الأذن اليمنى الممثلة في الفص الأيسر. الفص الأيمن يقوم بإدراك اللحن باستيعاب أكثر من الفص الأيسر. وإذا ما جربنا الأمر مع الكلمات

بالطريقة نفسها فسيكون العكس هو الصحيح، لأن الفص الأيسر مختص بالتعامل مع اللغة.

إن ضعف الأذن موسيقياً، أو ضعف الفص الأيمن، يشكل أحد العوامل التي دفعت عدداً من الشعراء إلى خوض تجربة قصيدة النثر. ففيها يفلت الشاعر من الضوابط الوزنية والإيقاعات الثقيلة الوطأة، إلى ما يسميه إيقاع النثر الرحب. والمؤسف أن هذا الشاعر يتغاضى دائماً عن حقيقة أن هذه الضوابط الوزنية والإيقاعات لا تشكل شاغلاً أو عقبةً أمام الشاعر الذي يملك أذناً موسيقية، أو فص أيمن ناشط، فهي تحصيل حاصل داخل الموهبة الشعرية. ولعل القدرة المرهفة لاستيعابها هي أولى عناصر الموهبة الشعرية. وكم من شاعر وناقد أشار إلى أن القصيدة تبدأ، قبل أن توضع الكلمات على الورق، بالتكرار المنغم لبعض الكلمات، أو بضربات الأصابع استجابةً لداعي الإيقاع.

إن الضعف الموسيقي في الأذن قد يكون عاهةً، أو قد يكون نقصاً في التربية والدربة، وهي الظاهرة الأعم. فإن شعراءنا، ومثقفينا عامة، لا يصغون إلى الموسيقى الجدية إصغاء قارئ النص الإبداعي، أو متأمل اللوحة. إنهم لا يرون فيها مصدراً للوعي. والإصغاء لها يكلف آذانهم وأرواحهم جهداً لا يسمح به كسلُهم ومجاراتُهم الثقافة المحيطة، السائدة، التي تبحث عن «الشكلي»، وعن «المدهش» «المثير» أو«المسلّي». ونحن نعرف أن الموسيقى الجدية هي أبعد الفنون عن الإثارة والإدهاش ومجاراة الموضة. إنها تتحرك وراء السطح الظاهر، ولا تهتم بالمعايير الزمنية. فما زال المستمع الجيد يجد في «كانتاتا» لباخ من تأمل الروح ما لا يجده في أي عمل طليعي.

حين كتب الشاعر حسين مردان بهذا الاتجاه في الخمسينيات أطلق على نصه تسمية «النثر المركز»، وهي تسمية غاية في الوضوح ولا التباس

فيها. ولكن الأجيال التي جاءت بعده حذفت تسميته وفرضت بدلاً منها تسمية «قصيدة النثر» أسوةً بالغرب، لأن هذه التسمية اجتاحت حقل الشعر العربي منذ السبعينيات، بصورة غاية في التطرف والاتساع حتى أنها، وهي ظاهرة أوروبية مائة بالمئة، بدأت تبحث لها عن أسلاف في الأدب العربي تنتزع منهم نصوصهم، التي تنتسب إلى عالم النثر الفني كما ينتسب السمك للماء، وتنسبها قسراً لـ «قصيدة النثر» لتكون حفيدةً شرعيةً لهم. وهذه النزعة المجافية للاعتراف بفضائل الغرب، هي نزعة نفسية عميقة التجذّر في «الثقافة الشعرية الرسمية» العربية. وأعني بالرسمية هنا الثقافة المهيمنة بفعل الموضة. إن الاعتراف بأن «قصيدة النثر» فن في الكتابة الشعرية أوروبي وغربي، يقتضي معرفةً حقيقيةً بذلك، كما يقتضي اعترافاً بمقدار محدوديتها القصوى في النتاج الشعري الغربي....

إذن، هناك شعراء لا يحسنون استيعاب الأوزان، وآخرون لا يملكون دربة الأذن الموسيقية، وفريق ثالث يملك قدرةً على استيعاب الأوزان عالية، ولكنها قدرة حسابية لا تدفعها أو تغنيها العواطف والخبرات الروحية. وهناك الشعراء الذين يحيطون بكل ذلك، بكل ما تتطلبه الموهبة وما يتطلبه الحماس معاً.

شاعر قصيدة النثر قد يخرج من أي مجموعة من هذه المجموعات الأربع. قد يكون هارباً مما يجهل، وقد يكون وليد انعدام الحساسية الموسيقية، وقد يكون ضيقاً بالقيد الرياضي الجاف للأوزان، ويحسب أن إيقاع النثر يمنحه فرصةً أكثر لرؤاه الشعرية، وقد يكون واحداً ممن تسهل عليه خيارات عديدة يملك زمامها عن مقدرة.

وهذا الأخير قد يكون أقرب الآخرين إلى الحرية، التي يتطلبها العمل الإبداعي. إلا أنه من أندر الأنواع بين كتاب قصيدة النثر، وأضعفهم في كتابتها. وهذه مفارقة لا غرابة فيها، لأن موهبته قد استوعبتها القصيدة

الموزونة ذات الطاقة الموسيقية أولاً، ولأن الحرية أمام الخيارات العديدة لا أهمية لها كما يبدو. فالشاعر المثقل بكفتيْ الموهبة والحماس المعرفي، يتألق بفعل معتركه مع الضوابط والقيود، ويتلاشى تألقه مع تلاشي التحديات.

أحد شعراء قصيدة النثر حاول جاهداً أن يدرس الأوزان ويحفظها بهدف استخدامها بين ثنايا قصيدة نثر له. المقطع الذي استخدم فيه الشكل التقليدي، لكي يبدو مقتدراً في الأشكال جميعاً، يكشف عن لعبة رياضية ذهنية حاول فيها مجاراة تفعيلات أحد البحور بالكلمات. إنه استخدم البحر كقالب صب فيه الجملة الاستعارية على المقاس. وهذه المحاولة جرّأته حتى على متابعة ما يراها أخطاءً عروضيةً لدى الشعراء.

إن وهماً كهذا ممكن تماماً. لأن المَلَكة الرياضية قادرة على معرفة الأوزان واستخدامها، ولكن كما استخدمها ابن عقيل في ألفيته.

معظم مجموعاتي الشعرية، التي تواصَلَ إصدارها منذ العام ١٩٦٨ حتى اليوم، لا تكاد تخلو من قصيدة نثر. فالموسيقى في داخلي، وموسيقى الشعر ذاتها، تطمعُ بأن تتدفق في أشكال عديدة. والنثر، في أحيان ليست مألوفة، يستجيب للتدفّق الموسيقي ذاك. بحيث يبدو الفارق الوحيد، لي، بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر إنما يكمنُ بالاستغناء عن ضابط الإيقاع وحده.

في مقابل العجز عن هذا الإحساس الموسيقي، وجد العاجزون في مصطلح «الموسيقى الداخلية» شيئاً من مخرج. ولكن تبنيهم للمصطلح يعني إقرارهم بوجود «موسيقى خارجية»، فما هي ترى؟

لقد خبرتُ معظم شعرائنا ونقادنا، في كتاباتهم وفي حياتهم، فوجدتُ دربة الأذن لديهم تكاد تكون معدومة، ومعرفتهم الموسيقية تظاهرية. لا

يحسنون معرفة الفارق بين الإيقاع واللحن، أو بينهما وبين الهارموني. أما طبقات الحنجرة الغنائية، والفارق بين الرباعية الوترية وسوناتا الفايولين، وشكل السوناتا الصارم المركَّب، وشكل المقام الثلاثي في الأغنية الشرقية، فأمور لا تخطر على بال. وخبرة الأذن في هذا الحقل هي المفتاح الوحيد لحساسيتها في إدراك الفارق بين إيقاع الأوزان الشعرية، وبين موسيقى الشعر.

فإذا كان أحدهم لا أذن لديه لالتقاط الصوت الموسيقي والدلالة الموسيقية، وهما قرينا الشعر، ولا أذن لديه لالتقاط الفارق بين إيقاع الأوزان وبين موسيقى الكلمات الشعرية التي يمليها دفق الشاعر الداخلي على ذلك الإيقاع، كيف يمكن أن يلتقط «موسيقىً داخلية» تخفى حتى على ذي الدربة الموسيقية؟ موسيقى داخلية تفلت من ضوابط الإيقاع واللحن والهارموني. ألا تذكّرك هذه «الموسيقى الداخلية» الخفية بثياب الإمبراطور الجديدة في حكاية أندرسن الشهيرة؟

إن وراء ثياب الإمبراطور، التي لا تبين للعين المجردة بفعل رقة خيوطها ونسيجها، ذكاءُ نساجين محتالين، وغفلة جمهور لا يُحسن مقاومة غسل الدماغ الجماعي، ولا المخاوف من إدانة السلطان. وشأن هذه «الموسيقى الداخلية»، التي لا تتضح للأذن المجردة، كشأن تلك الثياب تماماً. فوراءها احتيال حداثي، مُعزَّز بالتهم الجاهزة في إدانة القارئ بالتخلف وقلة الدراية.

حاسة السمع جانب خفي لإدراك التدفق الموسيقي في اللغة، تُحسُّه الموهبة الشعرية، حتى في حالة انعدام ميلها للموسيقى الآلية، أو عدم معرفتها الدقيقة للبحور الشعرية. وهي حالة نادرة بالتأكيد. هذه الحاسة تعرف الفرق بين الأوزان السنتمترية التي تضبط إيقاع الصوت الموسيقي. تماماً كما تضبط آلة الطبلة الإيقاع في الموسيقى الشرقية، أو المايسترو في الموسيقى الغربية. والموسيقى الشعرية التي تتولد عن الكلمات، الجمل،

المخيلة، المشاعر، تحت رعاية ضابط الإيقاع، وبدافع منه في أحيان كثيرة.

موسيقى الأوزان، أو الإيقاع، ليست إلا هيكلاً عارياً من الدم واللحم. جملة القصيدة الموسيقية هي التي تعطي هيكل الإيقاع دفء الدم واللحم. إن الأوزان، بهذا المعنى، لا تملي على الشاعر إرادتها الهيكلية، بل على العكس، فالشاعر هو الذي يملي عليها قوة حياة الدم واللحم الموسيقية الخاصة به، بمشاعره وكلماته وموسيقاه.

لنأخذ الهيكل العظمي لبحر الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولنأخذ ثلاثة أصوات شعرية انتخبت هذا الوزن للتعبير، لتُملي على قالبه شحنتها الشعرية هي، حتى ليكاد «الخفيف» يفقد هويته الإيقاعية تماماً تحت وطأة المشاعر الموسيقية المختلفة، بل المتعارضة. يُفاخر المتنبي:

إن أكـن مُعجبـاً فعُجـبُ عجيب

لـم يجـدْ فوق نفســه مـن مزيدِ

أنــا تِـربُ النـدى وربُّ القــوافي

وسِــمامُ العـدا وغيـظُ الحسـودِ

وأقرأ لابن الرومي معاتباً بأسى، وفق البحر ذاته:

تركـتْ منـك حاجتــي هفـواتٍ

غُطيـت برهــةً ببعــض اللقــاءِ

تركتنـي، ولــم أكــن أحســن

الظنَّ، أسيء الظنــون بالأصدقاءِ

ولأبي نواس، في البحر ذاته، راثياً النفس ومعتذراً:

دبَّ فيّ السـقامُ سـفلاً وعلـوا

وأرانـي أمـوتُ عضـواً، فعضوا

ليـس مـن سـاعة مضتْ بـي إلا

نقصتنـي بمرّهـا بـي جـزوا

ذهبـتْ جِدّتـي بطاعـةِ نفـسي

وتذكـرت طاعـة اللـه نِضـوا

الصوت الأول نشيد بطبول، الثاني أغنية مع أوتار قيثارة، الثالث ترتيلة كنائسية، وشتان ما بين موسيقى الألحان الثلاثة.

الذي لا يُحسن الإلمام بهذا الفيض المتنوع الألوان، والمُركَّب الدرجات للموسيقى الشعرية المسموعة، والتي تمثلنا بها في قصائد المتنبي، ابن الرومي، أبي نؤاس، يهرب، عن طريق الإيهام، إلى «موسيقى داخلية» غير مسموعة من قِبل أذن خبير الموسيقى والأوزان والألحان الشعرية.

وهذا الإيهام يختلف بالتأكيد عن زعم "الفيثاغوريين" والمتصوفة العرب، بقدرة أحدهم على سماع ما يسمونه "موسيقى الأفلاك"، التي تصدر بفعل حركة الأفلاك الرشيقة المنسجمة. فهؤلاء يتسامون إلى هذه القدرةِ التعجيزية على سماع الموسيقى السماوية، بدءاً من الموسيقى الأرضية التي تصدر عن آلات يعزفها الإنسان. فهم يحسنون هذه كما يُحسنون تلك. وشتان الذي بينهم وبين من لا يُحسن تمييز الإيقاع عن اللحن.

إن أحداً لا يريد أن يتقبل فكرة أن "قصيدة النثر" هذه، التي ولدت في باريس، واتسع بها الأفق إلى العالم، هي "نوع" جديد من إبداع اللغة الخيالي. لا تنتسب إلى الشعر، كما أنها لا تنتسب إلى النثر.

عناصر الشعر الموسيقية

عناصرُ الخبرة هذه، ما كنتُ لأمسكَ بها لولا شغفي الموسيقي. وعبر ساعات الإصغاء اليومي للموسيقى الكلاسيكية، كانت فرصُ كتابة القصيدة لا تنشأ داخل حاجة، أو ضرورةً منفصلةً تماماً عن مجرى تلك الساعات، ومنقطعةً إلى ذاتها. بل القصيدة كانت وليدة تلك التربة الخليط من خبرة الحياة المحيطة، والحياة الداخلية، والقراءة، والفن مشاهدةً وممارسة، والموسيقى التي كانت تغمر الجميع.

ولكن القصيدة حصدت من الموسيقى الكثير. فقد وجدت مدى تعبيرياً غنياً في البحور غير الصافية. بالرغم من أن هذه البحور كانت تأخذ بي أحياناً إلى البناء التقليدي للقصيدة العربية. ولم أكن أضيقُ بذلك. تماماً كالموسيقي التعبيري الذي يُفاجئك بلحن باروكي، كلاسيكي، أو رومانتيكي داخل عمله. ولكنني، معظم الأحيان، أعركُ جلالَ الكلاسيك باضطراب والتباس التعبيري. تماماً كما يحاول الرسام إثارة مزيد من اللمسات الخشنة، التشويهية على الهيئات التي تبدو متوازنة.

لنأخذ هذه المطلع من قصيدة "أنا الذي أتحاشى الكلام" (٢٠٠٠):

أنا الذي أتحاشى الكلامَ
صرتُ كثيرَ الكلام.
في كلِّ ركنٍ في البيت أتركُ
عبئاً من زلّةٍ في لساني،
حتى تراكمتِ الأعباء.

في القصيدة أربكتُ بحر "المجتث" (متفعلن فعلاتن متفعلن فعلاتن) في سياق الأبياتِ، حتى لتبدو في الوهلةِ الأولى نثراً. في نهايات المقاطع، تبدو الموسيقى كلحنٍ على آلة، واضح الانسجام في السياق، ثم فجأةً يشاءُ الموسيقي أن يُربكه، ويوقفه عند غير محلِ الوقف.

أحيان أخرى أجدني أفرض سطوة السياق النثري، الذي تقتضيه المحادثةُ، على السياق الموزون:

تقـولُ دفـلى بيتنـا القديـم لي، وكنـتُ أسـتعدُّ للخـروجِ:
"أكثـرُ النيـامِ غفلـةً
مـنْ احتمـى بعُـدّةِ الحالـمِ. "لسـتُ حالمـاً!" قلـتُ. فقالت:
"فـرقٌ مـن يحلـمُ في النومِ
ومـنْ يحلـمُ في يقظتِـهِ، كالفـرق بـين الشـكِّ واليقـينِ في
ابتسـامةِ الحائـر".

التأثير الموسيقي قد يغذي البناء الشعري بعناصره: عنصر التكرار، عنصر الحوار الدرامي، تداخل الأصوات المتعارضة، الكورس، أو الأغنية. وهذه العناصر تكاد تكون متفشيةً في قصائدي الطويلة، منذ قصيدة "شجرة الحلم" في مجموعة "أرفعُ يدي احتجاجاً"، وقصيدةُ "حسين مردان" في مجموعة "جنون من حجر". هناك دائماً صوت كورس، خارجي يُقبل من رقيبٍ مشاهد. ودائماً هناك حاجة لأغنية تُقبل من حنجرة المتحدث داخل القصيدة. أما الحوار وتداخل الأصوات فتجدها في القصائد القصيرة أيضاً.

الغنى الموسيقي للقصيدة لا يتعيّن في السياق التطريبي في درجة الصوت، وانسيابه اللذيذ. هذه الصفة التي يُلصقها بعض النقاد بما يسمونه "القدرة الغنائية". قد يكون هذا السياق التطريبي موهبةً ينفرد بها بعض الشعراء، ولا يستطيعها آخرون. ولكنه لا يمثل، في النهاية، عنصراً من عناصر التأثير الموسيقي. فقد تكون الخبرةُ الموسيقية لهذا الغنائي صفراً.

وفي المقابل لا يتحقق هذا الغنى في السياق الشعري الذي يخلو من التضاريس. كانت خبرة الأذن الموسيقية، والمعرفة الموسيقية قد جعلتني أنأى عن كل بناء شعري مسطّح، لا تضاريس فيه. مهما ارتدى هذا البناء من لبوس التقنيات التجريبية والطليعية الحديثة. قصائد كثيرة، طويلة أو قصيرة لشعراء من أجيال عدة، تتسارع خارج سطح القصيدة الذي يشبه سطح الفورمايكا البلاستيكي اللامع. جميلٌ، خفيفُ الظل، بارع، ومُضاء. ما من ظلال وخبايا، ولا تضاريس تولدها الإشارات الخفية، أو الأصوات المتعارضة، أو المتفاوتة الدرجة في التعرّض للضوء. شعراء القضايا المعلنة، والأهداف المشروعة، والقارئ الذي يريد أن يقطع الشوط أسرع من القصيدة ذاتها.

الهارموني في الموسيقى، إذا ما تخيلنا المعاني والأصوات المتداخلة في القصيدة ألحاناً متداخلةً، هو الداعم الأكيد لهذا الميل إلى القصيدة التي تتشكل من استعارةٍ كلية، لا من تراكم استعارات. أو من صوت الشاعر يتداخل مع صوت المتحدث داخل القصيدة، لا من صوت الشاعر وحده. من الالتباس لا من نبرة اليقين. من طيات الدلالة وراء السطح لا من دلالة السطح وحده.

ويحسن بي أن أقرأ شاهداً من النص الشعري ذي التضاريس، انتخبته غنائياً، كما يبدو في الظاهر، ولا يمتثل لتقنية مركبة. في قصيدة "يوميات الهرب من الأيام" تردُ هذه الأغنية:

الشعرُ أباطيلْ
إنْ لمْ يسترْ عريانا.
قضّيتُ العمرَ به مُزدانا،
والناسُ عرايا حولي.

الدعوى في البيت الأول والثاني مباشرة وقاطعة. لا أعرف إذا ما كانت تصدر عن المتحدّث داخل القصيدة، أو عن الشاعر خارجها. أو عن كليهما معاً. البيتان الثالث والرابع اعتراف صريح، يتعارض مع البيان الذي يسبقه. هل هو اعتراف ينطوي على إدانة للنفس. أم هو تحدٍّ، أم اعتراف ينطوي على إعلان التناقض بين الحقيقة والواقع. بين حقيقة أن الشعر لا فاعلية له في حركة الإنسان والتاريخ، وبين ادعاء الشاعر مسؤولية الشعر وفاعليته بحيث يقضي الشاعر العمرَ مُزداناً به. هناك أكثر من التباس يُربك العلاقة بين العناصر: الشعر، الباطل، فاعلية ستر العريان، فاعلية التزين به، الناس العرايا.

المفارقة بين اليقين، والزعم، والاعتراف، والسخرية المواربة، والأسى، ومن ثم الحيرة، تشكل التضاريس في تكوين النص. أو تشكل الخيوط اللحنية التي تتعارض للهارموني. واضح أن توفر هذه العناصر الموسيقية لا يتم عبر البراعة التقنية الشكلية واللغوية. لأن هذه البراعة التقنية الشائعة بين عدد غير قليل من شعراء الأجيال المتتالية، تظل اجتهاداً شكلياً على سطح القصيدة، بصريةً أو سمعية. هذه البراعة التقنية ربما كانت أكثر وضوحاً وفاعليةً في الموسيقى، خاصةً في مرحلتها الحديثة والمعاصرة. ولي منها موقف أزعم أنه واضح جليّ لدي. وأزعم أني انتفعتُ منه شعرياً إلى حدّ كبير.

في حقول الكتابة الإبداعية والفن والموسيقى، يحسن بذائقتنا النقدية أن تميز بين نوعين من المبدعين: المبدعُ الذي يحتلُّ موقعاً استراتيجياً، والآخر الذي يحتل موقعه التكتيكي، إن صحّ هذان التعبيران على ما أُريد. الأولُ لا يختلفُ كثيراً عن شبيهه في الماضي: يحتوي الموروث، ويستشرفُ المستقبل، ويولّدُ الجديد من خبرتهما. والثاني يقصر كلَّ حياته على محاولة الابتكار، وخلق الجديد في حقله الإبداعي.

الشواهدُ في تاريخ الأدب والفن العالميين، يمكن وحدها أن تعزز مصداقيةَ هذا الرأي. ففي الشعر الحديث نعرفُ دانتي، وردزورث، طاغور، ييْتس، فروست، أليوت، باسترناك، أراغون، أودن...إلخ. شعراء كبار، انصرفوا إلى تجربتهم الداخلية، وأضاؤوا عبرها عصراً برمّته. وإذا تأملتَ نتاجهم ستكتشف الكثير من بؤر الابتكار والتجديد. ولكننا لا نعرف أنهم مأخوذون بهذا الابتكار وحده، وبمحاولة خلق لغة جديدة لفنهم تستغرق كل حياتهم. لقد فعلوا ذلك، وأكثر من ذلك، دون سعيٍ مقصودٍ لذاته.

إلى جانبهم، نعرف أيضاً بريتون والشعراء السورياليين، وشعراء الدادا (مثل الألماني شفيترز)، و"شعراء اللغة"، و"شعراء الصوت"، و"شعراء الرسم"...إلخ. نعرف انصرافهم الخالص للابتكار، ومحاولة خلق لغة شعرية غير مسبوقة، بدعاوى شتى. إلا أن هذا الهوَسَ، والضجيجَ الذي خلّفه، لمْ يوفر للقارئ شعراً عظيماً، وشاعراً كبيراً. إنهم طاقةٌ إبداعية محدودة بهذا الانصراف المحدود. ومهمتها تنطوي على أهمية بالتأكيد. ولكنها أهميةُ التأليب أولاً، من أجلِ مزيدٍ من الحيويةِ والحركةِ إلى الأمام، أو أنها أشبه بلمساتِ الفرشاة الأخيرة التي تُكمل اللوحة بين يدي الرسام.

الرواية والمسرح ما زلنا نستعيد أصوات آلان روب گرييه، ساروت، وكوكتو، ولكن كظلال شبحية داخل أطرِ شبه منسية، في مقابل الحضور الجليل لشكسبير، راسين، إبسن، تشيخوف، بروست، مورياك، أندريه جيد، وهنري مِللر. وفي الفن التشكيلي، ما زلنا نختبر ذائقتنا برؤية معارض ميرو، دو شامب، هانس آرب، پولوك، وعشرات آخرين ممن فتحوا لنا ولهم طرقاً جديدة، ولكن أحدهم لا يملك أن يقف ثابتاً داخل المجرى، مُفرداً، ومضيئاً على مدى أوسع من المساحة التي يحتلّها كيانه. الأمر الذي ألفناه مع العظام ميكل أنجلو، رامبرانت، ڤيرمير، ديلاكروا، حتى مونيه، سيزان، بيكون، فرويد وهوكني من معاصرينا. والشواهد من هؤلاء

لا يحصيها الحد. صحيح أن پيكاسو ابتكر لغةً جديدة، ولكنه لم يُقصر كل حياته الفنية على ابتكارها. والذي يطّلع على مراحل رسمه الأولى (المرحلة الوردية، المرحلة الزرقاء...) يتعرف على معنى المدى الأوسع للموهبة الفردية داخل الموروث.

في مطلعِ القرن العشرين ظهر من ينشغل، في حقل الموسيقى، في البحث عن لغة مغايرة أيضاً. منتفعاً من التطورات الحديثة بشأن علم الصوت، والتقنيات المستجدة في الآلات الموسيقية، والإلكترونية. ظهر شوينبيرگ في النمسا، مؤسساً مع بيرگ وڤيبرْن ما يُسمى بـ "مدرسة ڤيينا الثانية". هجروا السلم الموسيقي المعهود، وتبنوا "اللامقامية"، أو الموسيقى غير محددة المقام. ثم جاء الألماني ستوكهاوزن، رائد الموسيقى الإلكترونية، فغرّب الطاقة اللحنية والهارمونية بعيداً عن الذائقة المعتادة على اللحن والهارموني. وهكذا فعل الفرنسي پوليَز، والأمريكي جون كَيْج، صاحب السوناتا الصامتة التي بعنوان "٤,٣٣"، وهو الوقت الذي تستغرقه من الصمت الخالص!

إن عطاء أيٍّ من هؤلاء لا يمكن أن يُقرنَ بما أعطاه الكبار منذُ باخ حتى شوستاكوفتش. ومع أن أعمالهم من النادر أن تجد لها موقعاً في قاعات العزف الموسيقي، أو بين الإصدارات الرائجة، تجدُ في المقابلِ ظاهرةَ العودةِ إلى الموسيقى المَقامية في أشدِّها، من قِبلِ المواهبِ الشابة.

إن فنان التقنية البارع هو فنان ثوري، مغيّر. وهو عادةً ما يكون، ويُصبح، ثانوياً في تاريخ الفن عامة. تعرّفت على هذه الحقيقة بصورة ملموسة في التاريخ الموسيقي. وقاربتها مع حركة شعرنا الحديث والمعاصر، فبدت لي الصورةُ أكثرَ وضوحاً. لقد غيّر أدونيس اللغة الشعرية، بل اعتمد عنصر "التغيير" و"الجديد" أساسين لحداثته. لقد أفرغ طاقته ووقته الشعريين في تعبيد الطريق "المغيّر"، "الجديد"، البارع في الشكل واللغة، حتى لم

يجد الوقت الكافي للسير عليه. ولذلك كثر مقلدوه ليسر المهمة. لأنه طريق لا يحتاج إلى موهبة شعرية، قدر ما يحتاج إلى مهارة وذكاء شعريين.

وإذا ما تبقى شيءٌ من أدونيس في العقود القادمة، فلن يزيد عن مشهد تقني بارع، يأخذُ هيئةً بصريةً وصوتيةً لافتةً للنظر. أما الرؤى والدلالات والمعاني فلن تكون مضيئةً كفايةً لاستثارة قارئ عصرٍ حديث حقاً. وهذا الحكم يصلح على طليعيين كُثر.

في المقابل سيظل شعراء مثل صلاح عبد الصبور، البريكان، السياب، ينمون في الظل، ببطء وهدوء. لأن الظل هو موطن الشعر حقاً. ولأن البطء، لا التغيير الانقلابي الثوري، هو سرّه. سيجد فيهم القارئ نواةَ التغيير الدفين، في اللغة، وفي الدلالات العصية على غير الشعر والشاعر.

موسيقيو التغيير التقني الثوري (ستوكهاوزن، پوليز، كَيْج...) أعطوني درساً عميقاً.

في ثقافتنا العربية قدْ نقع على هذين النوعين من المبدعين ولكن ليسَ بالوضوح ذاته. فطبيعةُ المواهبِ المبدعةِ واحدةٌ في توزُّعها الثنائي هذا في كلِّ العالم. لدينا شعراءٌ وكتّابٌ شُغلوا بالابتكار الذي لا يُغادر التقنية واللعب اللغوي، عن خبراتهم الداخلية، الروحية. وتبنوا، على هدى الغربيين، تياراتٍ طليعية تعكس التركيبة الذهنية التجريدية للمبدع.

ولكن اللافتَ للنظرِ أن ظاهرةَ المبدع المستغرقِ في العملية التقنية لابتكار الجديد، والسعي إلى إيجاد لغة بديلة في حقول الأدب، الفن، والموسيقى، تكاد تكون ظاهرةً حديثةً ولدت مع الثورة الصناعية، التكنولوجية، الإلكترونية.

وعصر التقنية هذا عادةً ما ينتصر لبارعي التقنية وفتح الطرق البكورية، على حساب مبدعي الخبرة الداخلية التي لا تنشغل بالتقنية، وهي

تأتيها عفو الخاطر مع فيض الدلالة. ولديّ شاهد حاضر على ذلك، هو الموسيقي الفرنسي الراحل لاندوفسكي (١٩١٥ـ١٩٩٩). واحد من أمثلة لا تُحصى.

كنت إلى فترة متأخرة لا أعرف حتى اسمه، بالرغم من ولعي الدائم في متابعة حركة الموسيقى الكلاسيكية في مرحلتها الجديدة خاصة. لأني كنت ألحظُ بوادرَ استدارة كبرى في حركة سيرها باتجاه الجذور، والارتداد عن سنوات الهيمنة الشكلانية التجريبية والانشغال العضلي بالتقنيات، التي بدأت في النصف الأول من القرن العشرين على يد عدد من المؤلفين من أمثال الروسي سترافنسكي.

ملامح هذا الارتداد لم تقتصر على الموسيقى وحدها، بل شملت معظم حقول الإبداع الأخرى، وخاصةً الرسم والشعر. لقد بدأ الناس يُتخمون بلعبة المباهج الحداثية المفتعلة. صاروا يفتقدون إلى البحث عن المعنى من جديد. ويرون أن التجريب الشكلي لا يمكن أن يكون هدفاً في ذاته. وإن لعبة "الجديد" بدت مضحكةً في يد المهرجين، في مقابل تلك الحيرات الكبرى التي أَلِفها المبدع عبر العصور حول معنى الجديد، والمُبتكر، والمخلوق، إذا ما كان له أي ظل من الحقيقة.

أصواتٌ موسيقيةٌ جديدة شابة بدأت تظهر في الغرب واليابان والصين، والعديد من بلدان العالم الأخرى. تخرج من رحمِ الموروث لتحتضن حداثتها بوعي. الأصواتُ الموسيقية التي تَبنّت فكرةَ البكوري والجديد عند منتصف القرن العشرين، بقيت تراوح في عالم تقنياتها الصوتية المغلق. وكما غطت بظلالها على المواهب الكبيرة في حينها، وسيطرت على الإعلام الثقافي، تنحسر الآن تحت ظلال الارتداد الجديد باتجاه الجذور. بقيت أعمالها الموسيقية خارج أبْهاء العزف، ولم تستطع طيلةَ أكثر من نصف قرن من الزمان أن تدخلَ يسيرةً إلى قلب أحد.

مارسيل لاندوڤسكي شاهدٌ رائع في مقابل الموسيقي پولَيز. لم أسمع باسم الأول، ولم أهتدِ لموسيقاه، بالرغم من موهبته الرفيعة، لا لشيء إلا لأنه عاش في مرحلة پوليز، الذي عتّم عليه بظلال دعاواه الطليعية الثقيلة. في حين أحتفظُ بكتابين عن الثاني، وبضعة أعمال قصيرة في أسطوانة سي دي واحدة، لم أسمعها إلا مرةً واحدة.

وقعتُ على لاندوڤسكي بحكم الصدفة، حين أصدرت له دار ERATO مختاراتٍ من أعماله في تسع اسطوانات. سمعت له ٢ كونشيرتات، ٤ سيمفونيات، ٥ أعمال درامية، وبضعة أعمال كورالية. وفي كلٍّ واحدة منها أشعر أني في حضرة روح احتضاني رفيع. هناك معاناة وهناك توق، ولكن هناك رغبةٌ بالبقاء داخل المعاناة من أجل مزيد من الوعي للشرط الإنساني. منحني لأيام أكثر من مجسّة لارتياد كياني الإنساني الغامض. وكنت أتساءل عبر ذلك: أية قوة حالت دون معرفته؟

كان لاندوڤسكي، كما قلت، يعيش في مرحلة پوليز في فرنسا، وستوكهاوزن في ألمانيا، والعديد من أمثالهم في الغرب. تيار التجريب الشكلاني في حقل الأصوات، وخاصةً الأصوات الإلكترونية. لم يكن لاندوڤسكي يستجيب لهذا التيار، ولا يتورع عن مهاجمته. كان لا ينشغل بالسؤال "كيف يخلقُ أحدنا الموسيقى؟" قدرَ ما يعنيه السؤال: "لماذا يخلقُ أحدنا الموسيقى؟". "كان هدفُه أن يعبّر فنياً عن الغموض الذي يحيط بالوجود الإنساني. موسيقي فيلسوف، يبحث في الفن عن التواصل الرمزي للحياة. ولغتُه الموسيقية ترجمة لهذا المطلب"، كما جاء في كُتيّب الإصدار الجديد. وعقابُ من ينحو هذا المنحى الدِلالي المعْني بالإنسان شديدٌ على يدِ مافيا شكلانيي ما بعد الحداثة، بسبب سطوتهم التي تكاد تكون مطلقةً على الإعلام الثقافي.

لقد ظل لاندوڤسكي محاصراً داخل حقل التدريس، بالرغم من أن

أندريه مالرو، وزير الثقافة، أعطاه منصبَ المدير الأول للموسيقى في وزارته. في حين استحوذ الناشط پوليز على الإعلام الموسيقي. وكان يُحسن، شأن كل الناشطين العضليين، تفجير طرَقة مثيرة بين حين وآخر، على شاكلة دعوته الشهيرة "لنفجّر كلَّ دور الأوپرا في العالم"!، التي تعني نسف الموروث الموسيقي جملة. مهرجو الثقافة يطربون لدعوة كهذه. في العربية لدينا الكثير من هذا، يصدر عادةً من عديمي الموهبة، شديدي النشاط.

لم أسمع باسم لاندوڤسكي يتكرر في مناهج الأنشطة الموسيقية في لندن، على امتداد سنوات. ولقد تيسر لي معرفة السبب الآن: موهبتُه الموسيقية الكبيرة التي حوصرت في الظل. ولكنني سمعت الكثير عن پوليز في الإعلام الموسيقي، دون أن أجد له أثراً في قاعة عزف موسيقي، أو في مكتبة موسيقية لأحد ممن أعرف. اقتصرت شهرته على إصدار كتب نقدية عديدة عنه، عصية على القراءة، مثل أكثر كتبنا النقدية هذه الأيام. وكنتُ أعرف السبب: ضعف موهبته في الإبداع، وطغيان نشاطه العضلي.

الشعر وفن الأغنية الهندية

الشاعر العربي يجد عزاءً ما في انتسابه للشرق، لأن الشرق الكسول، وهو افتراض غير أكيد ورثه عن بعض المستشرقين، يتيح له فرصة التنصل عن جوهريةِ العلاقة بين الأفكار الجدية والفنون الجدية. ولقد رأينا كيف أغلق الغرب من قديم باب الاجتهاد في هذا الشأن، إذ أن أليوت وپاوند ليسا إلا مثالين لكل شاعر هناك، وليسا استثناءً في علاقتهما بفن الموسيقى الجدية. وسنرى هنا أن الشرق، الذي تُنسب له الثقافة الهندية لم يترك هو الآخر أي مجال للشك في علاقة الشعر بالموسيقى، بل علاقة الفنون جميعاً ببعضها البعض. ولنتأمل هذه الحكاية التي أوردها في كتاباته «بهاراتا»، أعظم رواد الكتابة حول الفنون في القرن الثاني قبل الميلاد، عن ملك أراد أن يصنع تماثيل للآلهة فذهب إلى حكيم للاستشارة:

قال الحكيم: عليك أن تتعلم مبادئ الرسم من أجل أن تفهم مبادئ النحت.
سأل الملك: علّمني إذن مبادئ الرسم.
أجاب الحكيم: ليس بالإمكان أن تتعلم
مبادئ الرسم دون أن تتعلم مبادئ فن الرقص!
قال الملك: عرّفني على مبادئ الرقص !
أجاب الحكيم: سيكون ذلك شاقاً إذا لم تكن تعرف مبادئ موسيقى الآلات.

هنا ضاق الملك ذرعاً قائلاً بتسرع: لم لا تعلمني موسيقى الآلات؟ أجاب الحكيم: ولكنك لا تستطيع أن تفهم موسيقى الآلات دون دراسة تامة لموسيقى الأصوات البشرية، لأن موسيقى الصوت البشري هي مصدر كل الفنون.

كانت الكتب المقدسة، والشعر ضمناً، تُلحن وتغنّى في أماكن العبادة والإلقاء. والشكل المبكر لموسيقى الأصوات البشرية يُسمى SAMAGAN، القسم الأول من الكلمة «ساما» يعني اللحن، والقسم الثاني «غان» يعني يُغني الشعر. وتُنسب أوزان الشعر ونوتات الموسيقى إلى الفيلسوف بانيني القديم قدم الفلسفة الهندية. ولعل احتضان الموسيقى الهندية عامةً لفن الأغنية محوراً لها، بعيداً عن الموسيقى الأوركسترالية التي عرفتها موسيقى الغرب، يؤكد هذه الوحدة بين الموسيقى وبين الشاعر، فكلاهما جوال يحتضن آلته الوترية «السيتار» في منطقة الشمال، وآلة «الڤينا» في الجنوب.

إن ارتباط شاعر على قدر عالٍ من الأهمية مثل «كبير» (١٤٤٠ـ١٥١٨)، في اللغة الهندوسية، وارتباط شاعر آخر من لغة الأوردو مثل «مير» (١٧٢٣ـ١٧٨٢) بفن الأغنية الهندي الشهير الذي يُدعى «غزل» ليبدو ارتباطاً فاتناً. فهما ينبوعا تيار ذو مسحة روحية عظيمة الغنى جاء بهما الإسلام، حين دخل الهند، وحين تزاوج مع موروثها الثقافي والديني. والمذهل أن الإسلام لم يشكل في الهند حاجزاً معكراً لتيار الموسيقى الموروثة، بل على العكس فتح الأفق لمزيد من التدفق، وأعطى لفن «الراگ» Raga، الذي يقابل فن «المقام» لدينا، و «الدستكاه» لدى الفرس، تنوعاً كبيراً: «الراگ» الحسيني، وحجاز، وكافي، واليماني...، وصبغةً أكثر حميميةً في الألحان وطبقة الصوت. ومتابعة الموسيقى الكلاسيكية الهندية، الشمالية خاصة، تكشف عن ظاهرة أن أكثر العوائل

الموسيقية التي توارثت العزف والغناء هي إسلامية منذ القرن السادس عشر. والأمر لا يقتصر على مؤدي فن» الراگ» وحده، على أنه الأداء الأرفع، بل يُضاف له فن «القوالة» الراقص والصوفي، (أشهر أعلامه اليوم نصرت فاتح خان الذي توفي عام ١٩٩٨)، وفن «غزل» العذب (أشهر أعلامه اليوم مهدي حسن الذي توفي هو الآخر عام ٢٠١٢)، إلى جانب فن «خيال».

الشاعر «مير» الذي وضع قاعدة الفن الشعري «غزل» بنصه القصير، والذي يعتمد أسلوب المحادثة بين عاشقين، وشكل «الكوبليت»، كان مؤسساً بصورة طبيعية لفن «غزل» الموسيقي.

كان مير يحب امرأةً متزوجة، تماماً مثل حب دانتي لبياتريتشي. وبالرغم من استجابتها لحبه سراً، فإنها كانت تعلن دائماً عن تعذر المواصلة. فالحب الذي يمسك بقلبها يُفسد عليها عفة الإنسان في داخلها. ولقد بقي حب «مير» الشاب ينمو في أعماق الشاعر طوال عمره كتوهجٍ شعري، بالرغم من زواجه وإنجابه الأطفال. حتى اتسع هذا الحب، واتخذ مسحة حب صوفي.

إن هذا الحب المثالي الملتهب المشوب بالألم، ذا الطابع الرمزي بالرغم من حسيته، أصبح فاتحةً لواحد من أشهر فنون الغناء في الموسيقى الهندية الكلاسيكية. ولقد أخذ هذا الفن الاسم «غزل» ذاته من الفن الشعري، وهو وليد مرحلة إسلامية تماماً، شأن لغة الأوردو وفنونها الشعرية. ولكن هذا الوليد لم يكن خالصاً للموجة الإسلامية الجديدة، بل تشرب ينابيع التقاليد الشعرية والموسيقية الهندوسية العريقة. ولذلك يتكشف الحب، الذي هو موضوع هذا الفن الشعري الأثير، عن جانبين متعارضين: الجانب الحسي، والجانب الروحي. الحب الأرضي الذي تمسك بهِ الحواس، والحب الذي يسمو ويفلت إلى المحيط الكلي.

«غزل» الموسيقى تعود جذوره إلى فن غنائي قديم يدعى «بهاجان»،

وهو ذو طابع ديني، تصاحب مغنيه آلة إيقاعية عادةً. ولذلك لا يبدو غريباً الطابع التصوفي فيه بفعل حضور الإيقاع. ومن حيث الشكل يستعين بفن «الراگ» RAGA، الذي يشبه بناء «المقام» العراقي، من حيث المفتتح والتحرير والتسليم، ومن حيث اعتماد التنويع الحر. ولكنه يستغني عن نصف «الراگ» الأول الذي يسمى «آلاب»، وهو عبارة عن مقدمة بطيئة دون إيقاع وذات طابع تأملي، ويخلص مباشرةً إلى النصف الآخر الإيقاعي بأغنية تتسم عادةً باللحن البسيط. و»غزل» الموسيقى يظل وليد النص الشعري، في المطلع، وفي المقاطع المتتالية ذات القافية الواحدة والخاتمة. ولكن استعانته بـ «الراگ» يمنحه رفعة. ولقد عزز هذا المنحى الموسيقي المغني «أستاذ مهدي حسن» في أدائه لفن «غزل». ولهذا الفنان تسجيلات كثيرة لا ترتفع إلى مستوى واحد، كالمستوى الذي ارتفعت فيه في حفلاته التي أقامها في الأكاديمية الملكية للموسيقى في لندن.

أما فن «الراگ» الأكثر رفعة، كما قلت، فإن النص الشعري فيه يغيم ويتلاشى، متحولاً إلى موسيقى هو ذاته. لا تعود للكلمات مكانة مستقلة. وصوت المؤدي أو حنجرته ذات سيادة مطلقة. وهي، شأن الموسيقى الكلاسيكية في كل زمان ومكان، لا تطرح المشاعر والعواطف بالمجان، بل تواريها وتطل بها على الأذن بشيء كثير من التمنع. ولذلك قد يمتد «الراگ» الواحد أكثر من ساعة، تبحر فيها حراً تماماً مع حنجرة المغني أو آلة العزف، إلى أفق لا محدود. وهذا الفن، الذي يتوزع كل نوع من أنواعه على ساعة من ساعات النهار أو الليل، لا يبدأ أو ينتهي بمعيار شكلي، ولا يفهم بمعيار الفكر الفلسفي الهندي. هذا الفكر ذو الطابع التأملي في جوهره قد لعب دوراً فعالاً في تشكيل البناء الموسيقي الكلاسيكي. إن «الثيمة» أو الفكرة الأساسية والأولية في أي عمل، والتي تشكل المفتتح عادةً، تتواصل في فن «الراگ» حتى النهاية دون أن تكون عنصراً منفصلاً، كما هو الشأن في الموسيقى الغربية الكلاسيكية. إن ما يسمى TONIC

يمثل دليلاً دائماً هنا، وهو في اللغة الموسيقية يعبر عن الخالد واللازمني، على الخلفية التي لا تتبدل للأشياء، عن الجذر والوسيط الموصل والهدف.

أرفع العازفين لهذا الفن على آلة «السيتار» في عصرنا هو شانكار (توفي في ٢٠١٢). وأرفع المغنين لهذا الفن هو «جوشي». وللقارئ المتطلع أن يستعين هذه الأيام بالإنترنت، من أجل متابعة صوتية ملموسة.

طاغور الشعر والموسيقى

موروث الشعر الهندي ارتبط بالأداء الموسيقي، كما رأينا، حتى مجيء الإسلام، الذي عزز بدوره البعد الموسيقي للقصيدة، والكيان الموسيقي المستقل بصورة عامة. كان الشاعر «كبير» (١٤٤٠ـ١٥١٨)، في اللغة الهندوسية، متصوفاً إسلامياً، ولكنه يطل على مفترق الأديان. وقصيدته، التي تطل على الموروث الشعبي والموروث الكلاسيكي، كانت ملهماً لكل عازف ومنشد موسيقي. والشاعر «مير» (١٧٢٣ـ١٧٨٢)، في اللغة الأوردية، كان مستحدثاً لفن «غزل» في الشعر والموسيقى. وكلاهما استلهما الشاعر الأقدم جلال الدين الرومي (١٢٠٧ـ١٢٧٣)، وأسلما ما هو جوهري من أغاني «مثنوي» الى الشاعر التركي التالي لهم «غالب» (١٧٥٧ـ١٧٩٩)، الذي واصل أغنية «غزل» المعروفة تحت رعاية السلطان سليم الثالث، الذي كان شاعراً وموسيقياً في آن معاً.

هذه الصحبة بين الموسيقي والشاعر في الكيان الواحد، داخل الموروث الهندي، ورثها بأجلى وأعمق صورها، «رابندراناث طاغور» (١٨٦١ـ١٩٤١). حتى التعريف الموجز به الذي يرد في الموسوعة البريطانية تتصدر اسمه صفتا الشاعر والموسيقي بصورة تبدوان وكأنهما وليدا وحدة بيولوجية. وهذا حق، حتى أن كلمة الموسيقي تستبدل في كتب أخرى بكلمة مغنٍ وموسيقي، لأن طاغور لم يكن يضع اللحن لنصه الشعري فقط، بل كان يغني شعره هذا على نفسه وعلى الملأ. ولقد حفظ له الشعب الهندي أكثر من ألفي أغنية، وضعها الشاعر في خلواته وبين صحبه.

كان طاغور مغنياً وموسيقياً لأنه شاعر. كان يخرج اللحن الموسيقي من لحن الكلمة، ويولد موسيقى كلماته من اللحن الذي هو وليد حركة دمه وتهويمات روحه. يلحن بصحبة السيتار أو البيانو الغربي لا فرق، ويغني في حشد جماهيري، أو بين النخبة، أو مع نفسه. ولعل أشهر تجلّياته تلك التي حدثت مع غاندي في معتزل إضرابه عن الطعام، احتجاجاً على تقسيم الهند. كان الزعيم الروحي قد وافق على إنهاء صيامه، ولكنه طلب من طاغور، الذي كان حاضراً، أن يغني واحدةً من أغانيه البنغالية، في مجموعته «جيتانجالي»: «حين يضيق القلب ويظمأ، أمطرني برذاذ الرحمة» ...

وكانت المحببة عنده. ومع أن طاغور لم يكن دقيقاً في الأداء بسبب النسيان، إلا أن سحر اللحظة كان آسراً، شرب على أثرها غاندي عصير البرتقال.

في زيارته لأمريكا غنى قصائده، وكان الشاعر إزرا پاوند حاضراً كمراسل لمجلة شعر هناك، فاكتشف فيه النموذج الأمثل للشاعر الموسيقي، الذي انصرف پاوند زمناً لدراسة ظاهرته لدى «التروبادور». يكتب پاوند حينها: «السيد طاغور هو شاعر البنغال وموسيقيهم الأكبر... يلقن أغانيه وموسيقاه لشعرائه ومغنيه الجوالين على امتداد البنغال. إنه يضاهي أفضل ما لدى «التروبادور». يضع الكلمات وألحانها ويغنيها بنفسه. أعرف ذلك لأنني سمعته بنفسي. القصائد المئة في هذه المجموعة «جيتانجالي» كلها أغنيات تنشد. واللحن والكلمات حيكت معاً، ولدت معاً ....»

في إحدى قصائد المجموعة هذه يخاطب طاغور المغني المعلم، أحد مظاهر القوة المطلقة لـ «الذات الكلية»:

إني أجهل كيف تغني، أيها المعلم، أصغي أبداً بذهول صامت.

فإنارة موسيقاك تضيء الكون .

والنفَس الحي لموسيقاك يهاجر بين السماوات .
والمجرى الأقدس يخترق ويمضي.
وأنـا قلـبٌ يتطلـع لملاحقـة أغانيـك، ولكـن يتعثـر صوتي عبثـاً .
هيهات! أتولدُ أغنيةٌ من محض حديثي وصراخي !
مأسورٌ قلبي لشباك أغانيك، يا معلمي.»

هذا الحوار أسر الشاعر الإيرلندي ييتس، لأنه يكشف عالماً طالماً تطلع إليه، كما يقول في مقدمته المتحمسة للديوان، الذي صدر بالإنكليزية بترجمة طاغور نفسه عام ١٩١٢ .

لم يكن پاوند وييتس وحدهما في هذه الاستجابة، الموسيقي التشيكي الكبير ياناتشَك وضع لحناً لإحدى قصائد طاغور، على أثر استماعه له في إحدى محاضراته في براگ: «دخل طاغور القاعة هادئاً. بدا لي كما لو أن لهيباً مقدساً توهج فجأةً فوق رؤوس الآلاف من النساء والرجال... ولكن طاغور لم يتكلم. إنه غنّى وصوته مثل صوت عندليب، ناعم، بسيط، يكشف لدى الشاعر البنغالي عن مشاعر عميقة تجاه الموسيقى ولدت معه، فكل مقطع لفظي جناح لحني سرعان ما يتسع. غادر طاغور القاعة بعد أن أكمل حديثه وعلى وجهه أسىً لا يوصف. تحدث إلينا بلغته التي لا نفهمها. ولكنني استطعت، عبر صوت كلماته وعبر ألحان شعره، أن أحس وأن أتعرف على ألم روحه الممض.»

المخرج الإنكليزي بيتر بروك، حين أخرج الملحمة «مهابهراتا» لم يفتتحها إلا بأغنية لطاغور. وأغنيات طاغور كانت القاعدة الموسيقية لمعظم أفلام المخرج الهندي الكبير «ساتياجيت راي».

إن طاغور بدأ صياغة قصيدته وأغنيته بروح المتمرد على التقليد. لم ينكر الأشكال الموروثة، ففن «الراگ» ذي القاعدة الموسيقية الصارمة يلين

بين يدي المؤدي البارع (ويسمى أستاذ)، وهدف طاغور هو الوحدة التامة بين الكلمة واللحن والإيقاع. ولأنه شاعر جيد، وموسيقيّ جيد وجد صعوبةً في تحقيق هذه الوحدة دون مساومة. أحياناً تُضعف سطوة الكلمة قوى اللحن، كما يرى «راي». وأغانيه التي وضعها في سنواته الأخيرة ما زالت تحتوي على شيء من بنية «الراگ»، ولكنها لم تعد كلاسيكية المبنى.

شأن ابتهالاته المبكرة طاغور لم تمنعه عن الموروث القومي، وأصالته لم تحل بينه وبين الموروث الإنساني، فقد كان عميق المتابعة للموسيقى الغربية، وله فيها رأي مقارن. ففي إحدى تأملاته يقرن الموسيقي الغربية بالنهار، وبالليل يقرن موسيقاه الهندية: «الأولى في بنيتها الأوركسترالية الضخمة، والثانية في اللحن الخالص، المعبّأ والمعتم. كلاهما يثيراننا بالرغم من تناقضهما. وهل التناقض إلا جوهر في الخليقة؟ نحن الهنود تحت سطوة الليل، مخمورون بالأبدي الواحد. ألحاننا تتساوق مع الفرد في عزلته. الموسيقى الأوروبية مع المجموع. موسيقانا تحملنا من وطأة المسرات والأحزان اليومية إلى منطقة غير مأهولة، بعيدة عن الكون. الموسيقى الغربية تكشف عن التقلبات الدائمة للوضع البشري.»

إلى جانب القصيدة والأغنية ألف طاغور عملاً أوپرالياً بعنوان «عبقرية فالميكي» (١٨٨١). وقد ضمن فيه إلى جانب الموروث الغنائي البنغالي شيئاً من الألحان الإنكليزية والإيرلندية. ثم وضع عدداً من أعمال الدراما الراقصة. والرقص في الموسيقى الهندية محور أساس. ولقد شاعت أعماله الموسيقية الدرامية الراقصة حتى في الغرب، بالرغم من ضعف مستواها قياساً لموسيقاه وشعره. ولا يغفل أحد أن طاغور كان رساماً، ولكنه لم يمسك بالفرشاة إلا في أواخر حياته. وكان سينمائياً أيضاً. إلا أن الشعر والموسيقى كانا عماد وجوده، منذ صباه وشبابه، حيث كان يخرج أحياناً، هو وأخوه، في زورق العائلة، يغني هو في حين يصحبه

الآخر على آلة الڤايولين. وتدريجياً يتحول فن «الراگ» الذي يؤديه مع تحول ساعات النهار: «سنبدأ مع «راغ بورابي»، ننوع عليه مع انحدار النهار، ومع «راغ بيهاغ» نرى السماء الغربية تجذب إليها مصاريع نوافذ الزورق إلى مستودع دُماها الذهبية، ونرى القمر يتصاعد من الشرق».

هل من تجريد في الشعر؟

المقولة المعروفة التي أطلقها الناقد الإنكليزي ولتر پاتر، وهو عرّاب النظرية الجمالية وفكرة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بأن الفنون جميعاً تتطلع إلى الشرط الموسيقي، أو إلى أن تكون موسيقى، يمكن أن نعتمدها منطلقاً جديداً في حديثنا هذا عن علاقة الشعر بالموسيقى، بعد أن قطعنا شوطاً مع الأفق التاريخي لهذه العلاقة.

إن تأمل العلاقة بين الشعر والموسيقى لم يعد يقتصر على المظهر الخارجي، الذي كان يشغل النقاد والمبدعين منذ المرحلة اليونانية، والعربية الوسيطة، ومرحلة عصر النهضة، كأن تنعكس الحالة الموسيقية في النص الشعري على الطبيعة الصوتية للكلمات مثلاً، بل ذهب هذا التأمل إلى الشرط الحي لهذين الفنين، ولكل فن. فنزعة الاستقلال لدى الموسيقي تشكل جوهراً في شرطها الحي: هل تهدف، حقاً، إلى موقف أخلاقي أو تعليمي خارجها، أم هي نتاج حاجة للتعبير عن مشاعر طارئة؟ وإذا ما كان لهذين الحدين موقع في الحقيقة، فلمَ يتصف العمل الفني الكبير بالديمومة، وتتقشر عنه المواقف والمشاعر الآنية كأعراض طارئة؟

كان پاتر شديد الحماس لفكرة استقلالية الفن عن المشاعر والأفكار، عن القلب والعقل. فهو يفترض هيئةً أخرى للعقل تتوسط الفكر والشعور، ويرى أن الفن يجهد أبداً من أجل الاستقلال عن هذا الإدراك الفكري، من أجل أن يصبح مُدرَكاً حسياً خالصاً، متجرداً من مكوناته الأولى من عناصر شكل أو عناصر مضمون. وهذه الوحدة لن تكون إلا وليدة ما يسميه بـ «العقل

الخيالي»، ذاك الذي يتوسط الفكر والشعور، والنتاج الفني الذي يخرج عن «العقل الخيالي» ينطوي على عنصري الفكر والشعور كتوأمين لا فاصل بينهما، معبئين بالرمز المدرك المحسوس.

كان «پاتر» غير منصرف للموسيقى قدر انصرافه للنقد الفني. على العكس من مجايله في النمسا أدوارد هانْسلِك، الذي شكل نشاطه النقدي في حقل الموسيقي تياراً هاماً معارضاً للتيار الثوري الذي مثله ريتشارد ڤاگنر، من أجل الوحدة في الدراما الموسيقية بين الكلمة واللحن. ولقد انتصر هانسْلك، بفعل حماسه للموسيقي الخالصة، للتيار الذي يمثله الموسيقي يوهانز برامز. وبفعل نشاطه وألمعيته أصبح هاذان التياران أكثر ما يشغل الحياة الموسيقية الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما بعده.

يرى هانسلك أن الموسيقيين والكتاب كثيراً ما شغلهم، في حقل الجماليات، أمر الشعور والفكر، غافلين عن مصدر وسط بين هذين يتولد عنه التأليف الموسيقي، هو مخيلة المؤلف، التي تتواصل بدورها مع مخيلة المستمع. واجتهاد هانسلك لم يبتعد كثيراً عن اجتهاد پاتر، إلا في أن الأول عزل المخيلة عن الشعور من جهة، وعن الفكر من جهة أخرى، من أجل أن يخصص موقعاً في العقل خاصاً بإنتاج الموسيقى لدى المؤلف، وباستقبالها لدى المستمع، منكراً، نتيجةً لذلك، أن تكون الموسيقى لغةً فكريةً أو لغةً للمشاعر. في حين شُغل پاتر بدمج ما هو فكري بما هو حسي (العقل والأذن) في تصوره لـ «العقل الخيالي». وهذه الحركة باتجاه الاستقلال الموسيقي هي، في الوقت ذاته، حركة باتجاه التجريد. ولذلك لم يستلهم الشعر تلك الحسية الفيزيائية من الموسيقى فقط، بل أعجبته فكرة التجريد فيها أيضاً. وهانسلك كان ينكر أن يكون للشكل الموسيقي قدرة على التعبير عن موضوع خارجه، لأن الشكل أو البنية الموسيقية هو موضوع الموسيقى الحقيقي، أو هو ببساطه، الموسيقى

ذاتها. وإنكار فكرة المحاكاة في الموسيقى أعطت للشعراء فرصةً للطمع باستقلال النص الشعري عن الحقيقة خارجه. فهذا أدغار ألان بو يكتب عام ١٨٥٠ عن هرطقة الهدف التعليمي للشعر، وعن علاقته المتوهمة بالحقيقة، رابطاً الشعر بفن الموسيقى بفعل هذه الخصيصة المشتركة، معرفاً شعر الكلمات بأنه الخليقة الإيقاعية للجمال. ولقد اتسعت وجهة النظر هذه بين شعراء عديدين جاؤوا بعده، من أمثال أوسكار وايلد، مالارميه، ڤيرلين، إزرا پاوند، وأودن.

ولكن الفارق الجوهري بين فهم هانسلك للشرط الموسيقي وبين پاتر يثير إشكالاً حقيقياً. فإذا كانت الحالة الموسيقية تجريداً ينتج عن لدانة وحيادية مادتها (وهي الصوت المتولد عن الحنجرة والآلة)، فإن تطلع الشعر، كما يرى پاتر، إلى ذلك الشرط الموسيقي يبدو مستحيلاً، لأن الكلمات التي يتوسطها الشعر تقاوم أية محاولة إفراغ لها من دلالاتها المعتادة. فقد تكون كلمة شناشيل في قصيدة السياب ذات مقاصد رمزية أو مادةً في رؤيا شعرية واسعة، وقد يضع القارئ في مخيلته ذلك ويعيه، ولكنه لا يستطيع أن يقرأ النص دون أن يرتسم في ذاكرته الشكل الخشبي لطلعة النوافذ المزخرفة، الذي يعرفه في الواقع، في حين أن تغيير دلالة النوتة الموسيقية أو حتى التآلف الهارموني CHORD أمر لا يثير حيرةً في الموسيقي.

إلى هذا الإشكال يشير أودن في قصيدته التي ترجمت شيئاً منها في حديث سابق. ولكنه إشكال لا يحبط طموح الشاعر في أن يستلهم الشرط الموسيقي أو يتطلع إليه كنموذج يحتذى. لقد انعكست تصورات پاتر في عدد من الحركات الشعرية الفرنسية والإنكليزية، بين نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، من حيث انتفاعها من التقنيات الموسيقية، أو توفير محاولات مقاربة للشرط الموسيقي.

«البرناسيون» الفرنسيون، ومن ثم الإنكليز، على أثرهم (تيودور بانفيه، وسوينبيرن) أعادوا مجد أشكال قديمة بفعل تأثيرها الصوتي. ثم جاء

«الرمزيون» فرفعوا القيمة الصوتية للشعر إلى ذراها، حتى اعتبر مالارميه صوت الكلمات المعيار الحقيقي للشعر، لا ما ينطوي عليه من معنى. وأصبحت لديهم القصيدة نظاماً مغلقاً، تولّد الكلمات فيه معانيها حيث تكون داخل ذلك النظام والبناء الشكلي، ولا تنتفع من معانيها الوظيفية في الحياة اليومية إلا بأقل قدر ممكن. إن الرمزية، بفعل افتتانها بالصوت، وعدائها لنظام الجمل الإعرابي، ومحاولتها لجعل القصيدة عالماً مكتفياً بذاته، تعتبر أكثر المحاولات الشعرية جديةً وتواصلاً في دفع الشعر باتجاه الشرط الموسيقي. ولقد امتدت في القرن العشرين متخفيةً داخل أصوات شعرية مهمة كصوت أليوت وپاوند. ولعل فكرة هذا الأخير حول الصورة (وقد بنيت عليها مدرسته «الصورية») بأنها تمثل مركّباً فكرياً وشعورياً في لحظة من الزمان، إنما تذكر بفكرتي هانسلك وپاتر حول الاندماج الفوري للمشاعر والفكر في صورة واحدة. هذا التزامن في الشعر هو الذي يحمله إلى التطلع إلى الشرط الموسيقي. إلى جانب أن افتتان پاوند بـ «الإيديوگرام» في الشعر الصيني إنما يذكر بالتآلف الهارموني الذي يتولد، في الموسيقى، في نوتات عدة. لأن «الإيديوگرام»، إلى جانب تعبيريته البصرية، إنما يتولد من عدد من الإيديوگرامات الأخرى.

وإذا كانت «الپوليفونية» (وهي الأصوات المتزامنة في الموسيقى) غير ممكنة في الشعر، إلا أن پاوند في كتابه الشعري «الكانتوس» حاول هذه الأصوات من أزمان ولغات عدة، ومن ترددات تُستعاد من مقاطع مبكرة في القصيدة ذاتها، أو من قصائد أخرى.

الموسيقيون في هذا القرن، بالرغم من قناعتهم باستقلال الموسيقى، لم يغفلوا الطاقة التعبيرية المرتبطة بالشعر. ولعل الموسيقي النمساوي شوينبيرگ أحد أبرز الميّالين إلى الانتفاع من النص الكلامي، في أهم أعماله التي أسست للتيار الموسيقي «التعبيري». وكذلك الأمر مع الروسي ستراڤنسكي، الذي انتفع مثل پاوند وأليوت من أشكال وتقنيات الماضي.

استقلال عن المعنى أم ارتباط به؟

حين ألف بيتهوڤن سيمفونيته التاسعة «الكورال» (١٨٢٣)، كان أول من استعان بنص شعري (قصيدة للشاعر الألماني شيلر) في عمل سيمفوني، في الحركة الرابعة الأخيرة. ولقد وجد ڤاگنر في التفاتة بيتهوڤن ما يعزز موقفه الفني بشأن وحدة الشعر والموسيقي، مستعيداً مفهوم «الوحدة» في التراجيديا اليونانية. إذ أن موسيقى المستقبل كما يعتقد ستتوحد مع الشعر ومع الشرط الدرامي. ولم يستعن بيتهوڤن بالشعر إلا بعد أن عرف حاجة الموسيقى للكلمة، في تحقيق المعنى التعبيري الدقيق. هذه المعرفة التي كان يتطلع إليها عبر أعماله السابقة كلها، هذا المعتقد ارتبط بحماسة ڤاگنر الخاصة بالدراما الموسيقية، دون شك. ولم ترض الكثير من الموسيقيين ونقادهم.

كان بيتهوڤن، بالنسبة لڤاگنر، قد أعاد الموسيقى إلى مكانتها في تحقيق شرعية التساؤل: «لماذا؟». والتساؤل هنا سعي باتجاه المعنى. إن الحركة الأخيرة من السيمفونية التاسعة، بالنسبة لڤاگنر، دليل على أن الموسيقى بحاجة للإجابة على التساؤل: «لماذا؟». بحاجة لمتطلب داخلي لتوضيح نفسها. ولكن الموسيقى لا تستطيع أن تفعل هذا على نحو ملائم، أو بوضوح. الموسيقي الذي ينزع لطرح هذا التساؤل عليه أن يصبح شاعراً، أو بالأحرى، أن يصبح طرازاً خاصاً من الشعراء.

الشاعر الذي يتصوره ڤاگنر هو نتاج فكرة الشاعر التي ورثها عن التيار الرومانتيكي بالغ الانفعال. الشاعر الذي يعرف «كيف يوظف الكلمات،

وهي المادة الخام التي تنطوي على الأفكار المجردة، بطريقة يجعلها تستحث المشاعر. ڤاگنر يحاول أن يبرهن على أن الشاعر يجب أن يتعامل بهذه الطريقة مع لغته لكي يتطلع معها إلى المنزلة الموسيقية.

مع كلماته يحاول أن يُخضع معانيها التقليدية المجرد إلى خصائصها الحسية الأساسية: فعبر تعامله الماهر مع تقنيتيْ التفعيلة وتزيينات القافية الموسيقية ظاهرياً، يكتسب أسلوبه سلطةً سحريةً لاستثارة المشاعر. في هذا النزوع، الذي هو جزء جوهري في طبيعة الشاعر، نراه يُسحب إلى تخوم فنه التي تحاذي تخوم الموسيقى.

وعلى ضوء رأي ڤاگنر هذا، «فإن الشاعر الوحيد الذي يستطيع ذلك هو ذلك الذي يستطيع أولاً أن يُذيب أفكار القصيدة الملفوظة، وتعبيراتها التجريدية، في الأشكال التي تعمل بصورة أساسية كتعبيرات موسيقية». ولأن ڤاگنر كان يلاحق تجديده الموسيقي عبر فن الأوپرا، فقد وضع مسألة «الشكل الشعري» في إطار الشكل الدرامي. «الشكل الشعري الوحيد الذي تصلح فاعليته هو ذلك الذي لا يصف فيه الشاعر موضوعه فحسب، ولكنه يقدمه بالمعنى الحي المباشر، أي بالشكل الدرامي.»

الرأي الحار المندفع، الذي يقبل من موسيقي شاعر بمستوى ڤاگنر مثير لبناء جيله، والجيل التالي من الشعراء بصورة خاصة. وهو يشبه، من حيث حرارة التوق، دعوى الفيلسوف شوپنهاور بأن الموسيقى هي أعلى ذرى الفنون جميعاً. لأنها لا تعتمد محاكاة «المثل»، أو «الإرادة» الفاعلة في الكون، بل هي هذه المثل، وهذه الإرادة. الفارق أن ڤاگنر كمن يجعل الموسيقى هي التي تتطلع إلى الشعر، لا العكس.

كان ڤاگنر مفكراً وموسيقياً وشاعراً. وكان ثورياً ينزع إلى التغيير التاريخي في المجتمع والفرد، وعلى صعيد العقل والوجدان. ولذلك يبدو تطلعه ليس موسيقياً خالصاً، ولا يرضي الموسيقيين الذين ينشدون الثورة في

الجوهر الموسيقي ذاته. ولهم في بيتهوڤن النموذج الأمثل. فهو ثوري أيضاً نزاع إلى تحقيق الحرية الإنسانية في العقل والروح. ولكنه حقق ذلك في الجوهر الموسيقي. فسيمفونيته الثالثة، وكانت منطلق هذه الثورة في عام ١٨٠٥، وضعت قاعدة موسيقى حديثة لوحدة الحركة العضوية في العمل، وللعلاقة العضوية بين الحركات، وللامتداد الدرامي المتجه أبداً إلى نهايته، ولربط كل هذه الحركة والامتداد بالدراما الإنسانية الضخمة التي تسمو بالإنسان عن طريق الحنو والرحمة، وتعري صَغار الأنا الكاريكاتيرية المثيرة للسخرية.

ولكن للأسف لم يكن نموذج بيتهوڤن شافياً لإشباع التعارض وردود الأفعال. فتطرف ڤاگنر باتجاه وحدة الموسيقى والكلمة لا بد أن يقابل بتطرف آخر باتجاه الموسيقى الخالصة، والاستقلال الموسيقي التام عن الكلمة كوسيط لأية دلالة خارجها. ولقد مثّل ردةَ الفعل هذه الناقد هانسلك، متخذاً من موسيقى برامز رأس حربة في الصراع الذي شغل الحياة الموسيقية آنذاك. ولكن هذا لا يعني أن ألمعية وسعة معرفة هانسلك لم تنتفع من هذا المعترك لإغناء المخيلة الموسيقية والوعي الموسيقي. فكتابه «في الجميل موسيقياً» ١٨٥٤ محاولة لإعطاء صبغة علمية موضوعية للدراسات الجمالية بشأن الموسيقى. إنه لا ينكر ما تبعثه الموسيقى من مشاعر أحياناً، ولكنه يريدنا أن نعي بأن هذه المشاعر إنما تتولد من أنظمة بعينها داخل النسيج الموسيقي، لا من خيمياء مصدرُها روح المؤلف الموسيقي نفسه. كما أنه يؤكد أن هناك بعض المشاعر الإنسانية غير قابلة لأن تتجسد في الموسيقى. فهو يرفض مثلاً فكرة اعتبار إثارة العاطفة، وفكرة تصوير العاطفة، كهدفين يختلف حولهما الرومانتيكيون، من أهداف الموسيقى. ويركز، في مقابل ذلك، على العمل الموسيقي كشيء جميل مُدرك، لا على الذات المدرِكة.

هذا الموقف من الشيء المدرَك، في النظرية الجمالية، احتاج فترةً طويلةً من الزمن لكي يحقق تأثيراً في حقل النقد الأدبي. خاصةً فيما يتصل بفصل الشيء المدرَك جمالياً عن استجابات متلقيه أو أهداف مبدعيه. فهانسلك يعترف بأن الجميل لا يهدف لشيء، ولا غايةً يمكن أن تُستنتج من الإبداع الموسيقي. إن هناك غبطةً يحدثها العمل الفني أو الجميل، لا شك في ذلك، ولكن هذا الأثر على المشاهد أو المستمع لا صلة له بثبات الموضوع الجميل ذاته، الذي لا يتأثر بالنظر إليه أو عدم النظر.

هذا الموقف الموسيقي ذاته يتردد في الموقف الشعري عند الناقد الإنكليزي آ أ ريتشاردز (١٩٢٨). فهو ينكر أن تكون الغبطة قاعدةً لمبدأ جمالي. ويفصل، مثل أدغار ألان بو، بين الشعر ومهمة البحث عن الحقيقة. وفي معرض حديثه عن تقنية الشاعر أليوت المتميزة، يصف شعره بأنه موسيقى أفكار: «إنها أفكار من كل نوع، تجريديةٌ وعينية، عامةٌ وخاصة. وهي، مثل العبارات الموسيقية، نُظمت تنظيماً، دون هدف أن تخبرنا بشيء محدد، بل عسى أن تتوحد تأثيراتها في كلٍّ متماسك من المشاعر والمواقف يحقق تحريراً للإرادة الإنسانية».

إن الموقف الجمالي الموسيقي يحذر من اعتبار الموسيقى لغةً دالةً شأن اللغة على ما وراءها. ومن هنا يأتي معنى استقلالها. والموقف الذي يدافع عن استقلال الشعر هو الذي يقرن الشعر بالموسيقى. ولكن هذه المقاربة تكشف عن تعارض. فهانسلك والكثير من موسيقيي القرن العشرين بعده يرون رأيه، من أمثال سترافنسكي وبوليز، يرى في الاستقلال الموسيقي نجاةً من ذلك المتَطَلب العارض والخارجي، الذي يقول بأن الموسيقى تعني شيئاً يمكن التعبير عنه بالكلمات. في حين يرى أدگار ألان پو، أوسكار وايلد، وپاتر في الاستقلال الشعري نجاةً ومهرباً من النقد الذي يتمحور حول المضمون. ولذلك تبدو فكرة تطلع الشعر إلى

الشرط الموسيقي هي خير تعبير عن هذه الرغبة بالهرب. إلا أن الشعر لا يملك إلا مادةً واحدةً لتحقيق شرطه، هي الكلمات! والكلمات تنطوي على معنى، على خلاف النوتات الموسيقية في طواعيتها وحيادتيها. هذه هي دعوى هانسلك. فما هي دعوى ڤاگنر؟

بدأ ڤاگنر (١٨١٣-١٨٨٣) كاتباً مسرحياً، ولم يكن يفكر بالموسيقى إلا بعد أن سمع بيتهوڤن، فعرف أن عمله الدرامي يحتاج إلى العنصر الموسيقي. وعلى الأثر قطع مرحلةً أوليةً شاقةً لاكتساب الخبرة الموسيقية لوحده، لتكون عوناً للكلمة الشعرية وحاول فن الأوپرا وهو في العشرين.

هذه العلاقة بين الموسيقى والشعر داخل فن الأوپرا سبقت ڤاگنر بقرون. ففي إيطاليا، ومع مطلع القرن السابع عشر، كان مونتيڤيردي (١٥٦٧-١٦٤٣)، وهو مؤسس هذا الفن عن حق، ينتصر لفكرة استجابة الموسيقى للكلمة الشعرية وخضوعها لها. في القرن الثامن عشر جاء گلوك (١٧١٤-١٧٨٧)، وهو ألماني الأصل، ولكنه عاش بين النمسا وفرنسا وإيطاليا، ليثير من جديد وبصورة أكثر جذريةً مشكلة الدراما الشعرية والموسيقى، ويحقق منجزاً متقدماً في الدراما الموسيقية: «حاولت أن أجد الموسيقى في حقل وظيفتها الحقيقية، وهي خدمة الشعر بواسطة التعبير». ثم جاء ڤاگنر ليرفع العنصر الشعري والدرامي إلى أرفع مستوياته. وسيظل هذا الإشكال قائماً ما دام فن الأوپرا حياً. بالرغم من أن الموسيقى والشعر ينتميان إلى نظامين في التعبير مختلفين، إلا أن تفاعل الموسيقى مع الكلمة يمنح الأولى الفرصة على معرفة حدودها وإمكاناتها على تجاوز النص، أو الاحتفاء به، أو تزيينه، أو التعليق عليه، أو حتى الارتجال خارجه. هذا النص الذي يمنحها نقطة انطلاقها، وقدرتها على التصرف.

ڤاگنر فهم ذلك. فقد كان شاعراً قديراً في الحقل الدرامي، حيث انتفع من إقامته في پاريس لدراسة الشعر الألماني في عصوره الوسطى،

والذي أصبح قاعدة أعماله الشعرية الآتية كلها. وهو، مثل الدرامي النرويجي إبسن، أراد أن يعطي لفن الأوپرا مهمةً تخرجه من حقل التسلية، وتأخذ به بعيداً حتى عن الأفق الذي حلم به گلوك. أراد أن يجعله نتاج وحدة بين فن الشعر والموسيقى والديكور والإضاءة، ليحقق طقساً شبه ديني يعيد به مجد الدراما اليونانية. ولقد حقق ذلك بالفعل. إلا أن موسيقاه ظلت رمز هذه الوحدة، حيث انتهى دور الأغنية (آريا) المستقلة عن السياق الدرامي، التي رآها تحولت إلى وظيفة زخرفية، ودور الحوار المنغم (الرِسْتتيف)، وكانا عماد الأوپرا، ليصبح الفعل المسرحي تواصلاً لحنياً متدفقاً، يُذكر بالتدفق المتواصل في أعمال باخ الكورالية. كما أن صوت الأبطال أصبح إلقاءً بامتداد مطواع، ومدىً واسع يتوسط فنّيْ الأغنية والحوار المنغم، بحيث يُقبل الشعر، بكل ما فيه من دلالات، مشرّباً بأمواج أثير موسيقية، لا مرد لها، إلى الجسد والقلب والعقل معاً.

ڤاگنر

يقال إن الكتب والدراسات التي وضعت عن ريتشارد ڤاگنر» تبلغ فهرستها فهرسة دليل تلفوني لمدينة متوسطة الحجم. وهذه إشارة على استحالة الإحاطة بهذا الموسيقي، والشاعر والمفكر. ولكن سياق الحديث بشأن الموسيقى والشعر يضطرني للوقوف في أكثر من محطة ڤاگنرية: المدرسة الرمزية، ومقاربتها للانطباعية، والمدرسة التعبيرية مثلاً. ولكن قبل أن أقرب ذلك لنسجل انطباعاً سريعاً عن تأثير ڤاگنر عامة.

قراءةً متأنيةً لـ «الأرض الخراب»، وهي أكثر قصيدة مؤثرة في الشعر الحديث، تكشف عن شواهد أربعة مقتبسة من أوپرات ڤاگنر وإثنين من «ميلياس ومَليساندة»، أوپرا «ديبوسيه». وشواهد شبيهة تتوزع على صفحات عمل روائي يقارب «الأرض الخراب» في التأثير، هو «يوليسيس» و « فينيكان وَيكنغ». وهذا التأثير يتجاوز استعارة الشواهد أو الانتفاع من الصورة إلى الانتفاع من البنية ذاتها، من تقنية ڤاگنر في حياكة نسيج من مجموعة «الألحان الدالة» LEITMOTIFS. واللحن الدال مصطلح «ڤاگنري» سهل التمييز يرتبط بشخصية، أو فكرة، أو موضوع، أو موقف بحيث تستعاد هذه كلما استعيد اللحن) دون أن يترك آثار فواصل من التحام هذه الألحان المتشظية). وهناك تأثير آخر من الموسيقى «الڤاگنرية» على الأدب أكثر وضوحاً يتعين في استحداث «المونولوج الداخلي» على يد أدورد دوجاردن، الذي أوصل الفكرة لجيمس جويس. هذا المونولوج تستخدم فيه الكلمات لتقوم بذات الوظيفة التي تقوم بها الأوركسترا «الڤاگنرية» في أوپراه.

تعتبر پاريس أول محطات هذا التأثير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقد كان فكر وموسيقى ڤاگنر أشبه بتيار كهربائي في دماء الشاعر دي نيرڤال والشاعر بودلير، الذي منح الرمزية الفرنسية أكثر من شاهد عبر مقالته «ريتشارد ڤاگنر وتنهاوزر»، وهي خامس أوپرا في تسلسل إنتاجه. تواصل هذا التيار ليزداد قوة على يد الشاعر مالارميه بعد جيل، بعد أن أسهم كل من الشاعر فيرلِن في قصيدته «پارسيڤال»، وهو عنوان أوپرا لـڤاگنر، والشاعر لافورج في قصائده حول «لوهنگرين»، ثالث أوپرا لڤاگنر.

في إحدى إصغاءات مالارميه لعمل ڤاگنري، ورد أنه كان يستجير بالله أن يمنحه القدرة على كتابة حفنة من ألحانه في قصائد. وبيزيه صاحب الأوپرا الأشهر «كارمن»، وشاپرييه، الذي انفجر بالبكاء وهو يصغي لأوپرا «تريستان وإزولده». وليكو، وقد وقع مغشياً عليه وحُمل خارج القاعة في العرض ذاته. وسيزار فرانك وماسينيه، الذي كان يُلقب بـ «مَدموزيل ڤاگنر» لشدة تأثره.

في ألمانيا كان الفيلسوف نيتشه أول وأعمق ڤاگنري، وكان يعتبر علاقته به أعظم أحداث حياته. ولقد أهدى إليه أول كتبه «مولد التراجيديا»، وكرّس لخلافه معه فيما بعد آخر كتبه «ضد ڤاگنر». وعبر نيتشه تسرّب ڤاگنر ضاجاً إلى ياسپرز، وهايدگر، وريلكه، واستيفان جورج وتوماس مان.

أشهر قصص هذا الأخير حول مُعترك الفن والطبيعة، أو الفكر والغريزة، هي «موت في البندقية»، وقد مات ڤاگنر في البندقية، وبطلها مستوحىً من حياة الموسيقي الڤاگنري مالر. كما أن له قصةً أخرى باسم «تريستان»، ونحن نعرف أن «تريستان وإيزولده» أوپرا لـڤاگنر. وانتفاع توماس مان تجاوز الموضوع إلى البنية، فهو كثيراً ما يعلن أن بناء رواياته تقارب البناء في أوپرات ڤاگنر، خاصة روايته «يوسف وإخوته» في أجزائها الأربعة، التي

تضاهي أجزاء الأوبرا الرباعية «الخاتم»، وفي استخدامها الجمل الدالة شأن الـ«ليتموتيف» الموسيقية.

في أدب إنكلترا لم يفلت أحد من التأثير الڤاگنري، بدءاً من برناردشو، وكتابه الشهير «معجب بڤاگنر»، مروراً بلايتون وسوينبيرن، وهما شاعران كتبا قصائد من وحي أوپراته، وأوسكار وايلد الذي كان بطله في رواية «دوريَن گرَيْ» كثيراً ما اعتاد الإصغاء بسعادة ونشوة إلى أوپرا «تنهاوزر»، حيث كان يرى في افتتاحية هذا العمل الجليل تمثيلاً لتراجيديا روحه هو حتى لورنس وأليوت.

أما في حقل الموسيقى فطوفان ڤاگنر لا يُقهر. تشرّب روح وموسيقى النمساوي بروخنر في كل سيمفونياته التسع. وكان النمساوي الآخر گوستاف مالر لا يكاد يرى من الموروث الموسيقي إلا ڤاگنر وبيتهوڤن. وكذلك الأمر مع دڤورجاك من براگ وتشايكوفسكي من موسكو. أما ريتشارد شتراوس فكان يُلقب بـ«ڤاگنر الثاني». والإنگليزي أدوَرد إلغار كان يحب أوپرا واحدة هي «پارسيڤال»، ورائعة إلغار «حلم جيرونتيوس» لم تخلُ جملة موسيقية فيها من ظلال «پارسيڤال». وكذلك الأمر مع مجددي مدرسة ڤيينا الثانية، خاصةً شوينبيرگ وبيرگ. والغريب أن مجدداً واحداً أفلت من هذا التأثير هو الروسي ستراڤنسكي، لأنه انجذب لسحر الإيقاع في موسيقى الجاز ودوامة المدينة الحديثة.

الإساءات التي لحقت، فيما بعد، بڤاگنر لم تكن إلا وليدة سوء فهم، وسوء طوية أحياناً. كان «هتلر» شديد الإعجاب به. وكان كثيراً ما يردد أن كل من يريد فهم ألمانيا الاشتراكية القومية عليه أن يعرف ڤاگنر. ولقد حاول الشيء ذاته مع نيتشه. ولم يكن ڤاگنر ولا نيتشه مسؤولين عن حماقات الأيديولوجي القومي، الذي لا يريد أن يرى العالم والحياة إلا عبر عين صافية الزرقة.

سوينبيرن عبقري الإيقاع

نزعة الشعر باتجاه الجوهر الموسيقي طالت الإنكليز كما طالت الفرنسيين. بالرغم من أن أثر ڤاگنر في هذا ظل بارزاً على سطح الحياة الشعرية الفرنسية بصورة أوضح وأبلغ. ولكنه طاف بجناحه على شاعر صار اليوم في الظل.

سونبيرن (١٨٣٧-١٩٠٩) شاعر إنكليزي ميال إلى التطرف في الموقف، الرأي، الكحول، واستثارة النفس جنسياً. أمر قاده إلى صحة عليلة دفعته في الخمسين إلى الهدوء والاعتدال، وانحدار الموهبة بالطبع.

كان يعيش في مرحلة النزعات الجمالية لدى رمزيي حركة «الانحطاط»، و»ما بعد الروفائيلية». بالرغم من أن عراب الجماليين «أوسكار وايلد» كان يتهمه بالادعاء في المواقف والسلوك. هذه التهمة طالت أيضاً اهتمامه الموسيقي، وما يربط الموسيقى بالشعر.

كان سونبيرن كثير الإعجاب بـ «الهارموني» الذي يتمتع به شعر ولت ويتمان. وفي مصطلح «هارموني» لديه يكمن معنى القصيدة وجذرها. وبالرغم من «سونبيرن» كان لا يخلو من حماس لصالح النزعة المعنوية، والأخلاقية لدى شعراء مثل شيللي وفيكتور هوگو، اللذين كانا عماد تربيته الشعرية، إلا أنه ظل أميناً للنزعة الجمالية التي ترى أن دور الفن لا علاقة له بالنزوع الأخلاقي. هذه النزعة تلخصها كلمته التالية: «الفن من أجل الفن أولاً، حينها كل شيء يمكن أن يُضاف لفاعلية الفن، على أن يظل ثانوياً»، قياساً لأن يظل فناً لا غير.

حين يعارض سوِنبيرن موقف آرنولد النقدي القائل بأن وظيفة الأدب يجب أن تتوجه لـ «نقد الحياة»، يقول: «إن آرنولد بذلك يعزز فكرة أن الشعر، وضمناً كل أشكال الفن، يعمل وفق معايير أو قوانين، غريبة عنه كفاعلية وممارسة. الشعر لا يملك إلا مهمةً نهائيةً لا يمكن استبدالها... هي الهارموني الداخلي».

هذا «الهارموني» هو جوهر كل قصيدة، بالرغم من كل الأفكار الأخلاقية التي تنطوي عليها، أو تصرح بها. هذه الفكرة التي تبدو بسيطةً كفاية، لها ثقلها الخاص في مرحلة رومانتيكية تهيمن عليها مواقف آرنولد، وكولَرِج الذي يرى بأن مهمة الشعر هي في خلق «التوازن أو المصالحة بين التعارضات.» حين يتحدث سوِنبيرن عن هارموني القصيدة الداخلي، فإن فكره عادةً ما يرتفع إلى مستوى الأفكار الموسيقية.

تناقضات تحيط بالمبدعين، بين نزوع الموسيقي إلى جوهر الشعر طمعاً بالمعنى. ونزوع الشاعر إلى الجوهر الموسيقي طمعاً بالتجريد. ولكنه تعارض في الظاهر وحده. لأن طموح كليهما لبعض هو الجوهر، الذي يشف عن المرحلة المبكرة البريئة التي كانت توحدهما.

بعض النقاد رأى في سونبيرن عبقري «الإيقاع دون منازع»، وهو ما يميز فنه الشعري حقاً. فهو مؤلف موسيقي أكثر منه شاعراً، يستخدم الأصوات من أجل التأثير تماماً كما يستعمل بعض الموسيقيين النوتات الموسيقية، والتآلف النغمي.

الشاعر الموسيقي على شاكلة سوِنبيرن، يرى أن منتهى رسالته كامنة في المخيلة. وهذه المخيلة لا تجد فرقاً أن تكون أصوات الكلمات حقيقيةً أو مفترضة. وأنها تدخل الأذن الفيزيائية، أو أنها تُسمع من قبل أذن المخيلة (أو الخيال السمعي، كما يسميه أليوت)، التي تستقبل انطباعات الأصوات كما تتعامل العين مع الصفحة المطبوعة، حيث الملكة الاستدلالية تنشغل

بخلق وهْم الصوت الذي يصدر عن القراءة. ما نفهمه من هذه الأصوات المُتخيلة يمكن أن يُعامل باعتباره موسيقى لا تقل يقينيةً عن الموسيقى التي تصدر عن آلة الڤايولين أو البيانو.

عبر خبرة سوِنبيرن تبدو الكلمات، كوسيلة لفن الشعر، ذات وظيفتين: الأولى تتصل بمعانيها المحددة، باعتبارها رموزاً لصور، تُنقل عبرها الأفكار، ويؤسَس الهدفُ والمقصد، ويُشيد المبنى. والثانية أن لها قدرات نغميةً لا تقل قيمة، استثنائية وذات طيات. هذه النغمات تتداخل وفق مشيئة المبدع في رسوم بيانية للصوت، تهدف إلى توكيد وتوضيح وتنشيط المشاعر التي تُنقل عبر المعاني الظاهرة للكلمات. هذه الأفكار العينية والمشاعر المحددة بوضوح والتي يمكن أن تُنقل عن طريق صوت الكلمات لا تبدو أقل معقوليةً عما يمكن أن تنقله الأصوات الموسيقية.

مهارته الوزنية والإيقاعية تكشف عن غريزة موسيقية تمكننا من تحليلها وفق أسس هذه الأخيرة. هناك قناعة نقدية بأن «تقنيات الشاعر الوزنية إنما تخرج من مسعى موسيقي في ذهنه. ولعله يقف فريداً في هذا بين شعرائنا».

«شعره موسيقى خالصة. وانطواء عباراته الشعرية على معرفة حميمة لقوانين الإيقاع الموسيقية تُظهر أن سونبيرن ينطوي على قلب مؤلف موسيقي. تنمّ عن هذا الميزة اللحنية والمنسابة برقة فائقة في شعره».

الموسيقى في الشعر الرمزي

في فرنسا، موطن الرمزية الشعرية والموسيقية، كانت الالتفاتة لأهمية الموسيقى بالنسبة للشاعر قد بدأت مع بودلير (١٨٢١ـ١٨٦٧). على العكس مما حدث مع الرومانتيكيين، من الجيل الأسبق، هيغو وگوتير، حيث كان الموقف من الموسيقى سلبياً.

في أول ١٨٦٠ قرر بودلير الانكباب على الدراسة الموسيقية التي يطمع أن تهيئه لمناقشة نقدية مجدية بشأن ڤاگنر وموسيقاه، قبل عرض أوپرا «تنهاوزر» في پاريس. بعد العرض فهم ببصيرة شاعر العناصر التي جعلت موسيقى هذا الألماني مؤثرةً بعمق، وتلاحق الذاكرة. كما فهم كيف يمكن للموسيقى أن توصل الأحاسيس الجسدية على هيئة صور وأفكار. كان يسعى لأن يفهم ويوضح بدوره القوة التي لا تُقاوم في موسيقى كهذه، تحمل في طياتها «شيئاً ما جديداً أفتقد القدرة على وصفه»، على حد تعبيره.

كانت فكرة بودلير في «أن يحول غبطته الموسيقية العميقة إلى معرفة» بالغة الأهمية بالنسبة لشعره. لأنه صار يتعامل مع اللغة «التي تُرفع إلى أعلى درجات الفهم الإنساني، عبر أرفع درجة من الإثارة في حاسة السمع.» حتى صار يرى موسيقى ڤاگنر عملاً شعرياً «لأنها تملك كل تلك المزايا التي تؤسس لقصيدة جيدة.»

كان ڤاگنر قد اعتمد تقنيةً موسيقيةً يسميها «ليتموتيف». وهي تقنية

تهدف إلى وصف لحني لموقف، أو فكرة أو عاطفة...، باعتبار هذا الوصف لحظةً مكثفةً للتأثير الموسيقي، واضحةً ويمكن تذكرها. خليةً موسيقية حبلى بالمعنى، وتكمن فاعليتها في استثارة العاطفة، وتحدي الذاكرة، لأن تستعيد الفكرة باعتبارها مُفعل للمشاعر. هذا الـ «ليتموتيف» هو توحيد بين الصوت والفكرة، وتوحيد عملية الشعور وعملية الفهم. وهذا ما استنتجه بودلير، وما استجاب له الشاعر مالارميه فيما بعد، حيث اهتدى، كما يرى، إلى الكلمة مزدوجة الفاعلية: بتأثيراتها المادية (دم وأعصاب)، وتأثيراتها المعنوية (الروح). صار مالارميه يبتكر التركيب اللغوي الشعري الذي يشكل خلايا مزدوجة بين اسم معنوي يُلحق بصفة مادية.

كتب بودلير مقالةً شهيرة عن أوپرا «تنهاوزر» لڤاگنر وكانت ذات تأثير خاص على شعراء جيله أبلغ من تأثيرها على الموسيقيين، لأن موسيقى ڤاگنر الجديدة كانت مندفعةً إلى الناس بموقف نظري جديد في علم الجمال الموسيقي. وهذا الموقف النظري يداعب حاسة الشاعر النظرية، خاصةً وأن فكرة التطابق CORRESPONDENCE بين الفنون وبين الحواس التي خُصت بها، وقد بدأها الشاعر الألماني نوڤاليس، وتكثّفت على يد بودلير، كانت تتردد أصداءً في فكرة ڤاگنر عن «العمل الموحد» للفن.

نوڤاليس جعل «أورفيوس»، بطله في إحدى رواياته الخيالية، يسمع، يرى، يلمس ويفكر في اللحظة ذاتها...، بحيث أصبح الرجال نجوماً والنجوم رجالاً، والحجارة حيواناً والحيوان حجارة، والسحب أشجاراً. وكان يعبث بقوى الظواهر بحيث يعرف بالضبط أين وكيف يحقق وجود هذا الشكل أو ذاك. وبذلك استطاع أن يطلق الأصوات والألحان من الأوتار الجماد.

هذه الفكرة ألحت على بودلير في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ثم انحدرت لتترسب في أعماق مالارميه، الشاعر الذي أصبح ڤاگنرياً. ومن جهة أخرى كان هناك الموسيقي ديبوسيه المتأمل بفني الرسم والشعر.

إن اعتبار الموسيقى كلغة للموسيقي، شأن لغة الكلام للشاعر، والذي برز بصوُرة تدريجية إنما يشكل ردة فعل ضد تفوق الحقيقة التاريخية على الحكاية، والتوثيق على المخيلة، الذي كان شائعاً في الفن الواقعي والطبيعي آنذاك. فالموسيقى، وفق هذه الرؤية الجديدة، لا تصور الحياة فوتوغرافياً، ولا تخاطب الذات أو المجتمع بشكل تعليمي. إن ما تقوله يكمن في كيفية ما تقول، على حد تعبير جون ليمان. وهذه الحرية من قيود المحتوى هي التي أسرت الشعراء، ودفعت پول ڤيرلين (١٨٤٤-١٨٩٦) إلى كتابة قصيدته الأثيرة «فن الشعر»، حيث أسرت بدورها الموسيقي ديبوسيه، الذي تركناه متأملاً في الفقرة السابقة.

قصيدة ڤيرلين هذه التي كتبها عام ١٨٧٤ في سجن مونز، كانت معبأةً بفكرة الجمال الموسيقي، فهي تبدأ به في الرباعية الأولى: «الموسيقى قبل كل شيء». ثم يتابع متطلبات الفن الشعري كما يراها، متطلبات تتطلع إلى الموسيقى لتستعير منها القدرات الفائقة التي لا تُعنى بالتقرير والمباشرة، بل بالصور وليدة المزاوجة بين الدقيق والمبهم، وبتوظيف الظلال لا الألوان البراقة. أما الفطنة والذكاء والألاعيب اللفظية فيتجنبها كما يتجنب الوباء. وكذلك البلاغة يُخرسها. لأنه يتطلع للحرية، والموسيقى نموذجه الذي يحتذيه، في طبيعته وتواضعه:

الموسيقى ثانيةً وأبداً. فدع شعرك المحلق الذي نحسه
يطلع هارباً من الروح باتجاه سماواتٍ أخرى
ومحبات أخرى.
ليكن شعركَ وعداً حسناً يتوزع ريحَ الصباح
الصبورة،
تلك التي تشيعُ نعناعاً وزعتراً...
أما كل الذي يتبقى فمحضُ أدب.

«أدب» ليست إلا تهمة، لأنها تُقرن بالصنعة اللفظية، أو الذهنية، أو الثقافية، أو الخيالية. وكان تجاوز ڤيرلين لهذه الصفة ثورةً لا يدرك أهميتها إلا الفرنسي. فالشعر الإنكليزي كان يتمتع برحابة وحرية في مجال الشكل أوسع آنذاك. وحتى الموسيقي الفرنسي ما كان ليتعاطف مع ثورة ڤيرلين هذه حتى لو فهمها حق الفهم. الأمر احتاج إلى أكثر من عقدين من الزمان، من أجل تحقيق أول استجابة موسيقية لدعوى ڤيرلين الشعرية. لأن الموسيقى بقيت، طوال هذين العقدين، بلاغية، براقة الألوان، تعتمد التناسق العام والشحنات العاطفية. لا الإضاءات النصف، ورقّة الغموض التي أرادها الشاعر.

الأولى لدعوى ڤيرلين في قصيدته فن الشعر جاءت من الموسيقي ديبوسيه في عمله «برليود لعصرية الفون» (والفون إنسان ماعز في الأسطورة)، قطعة موسيقية استلهمها من قصيدة بالعنوان ذاته كتبها مالارميه. وهي لذلك تبدو داخل مظلة «المدرسة الرمزية»، التي يبدو فيها التلميح كلَّ شيء.

ديبوسيه لم يؤلف العمل وفق خطة أدبية وبرنامج، بل كانطباع عام من القصيدة، كما يقول هو، وكمَشاهد متتابعة تُرى فيها رغائب وأحلام «الفون» وهي تفور في الظهيرة. يقول مالارميه: «أن تسمي الشيء في القصيدة يعني أنك تخمد ثلاثة أرباع قدراتها على التأثير والإمتاع». لقد عرف ديبوسيه معنى الحلم في الموسيقى، وتعامل مع شعر مالارميه المُبهم بتعمد، حيث المعنى يُحجب عن وعي بركام من الكلمات، ووجد فيه عالمه الموسيقي. إن النغمات الهادفة الأولى لآلة الفلوت تكاد من حسيّتها تُشعرك برغبة «الفون» الشهوانية الحبيسة، أبواق غامضة، واللحن يستدعي أرضاً شفقيةً تتراوح بين اليقظة والحلم، مشبعاً بجمال وثنيٍّ يستعيد طفولة الإنسان الأولى المنسية.

كان ديبوسيه، حتى عام ١٨٩٤ تحت تأثير ڤاگنر، ولكنه كان يعي أن ڤاگنر يمثلُ الذروة في نهاية مرحلة، لا نقطة انطلاق لمفهوم موسيقي جديد. هذا المفهوم كان يتسقط ملامحه في الشعر. فهو قرأ ڤيرلين جيداً، ولحّن عدداً من قصائده. وقراءة أبيات «فن الشعر» التي مر ذكرها تكاد تذكر بالتتابع بمقاطع عديدة من موسيقى ديبوسيه، أوركسترالية كانت، أو على آلات منفردة.

إن سماع مقطوعة «برليود» على آلة البيانو المنفرد، ومتابعة مقاطعها اللحنية القصيرة المكسرة، وإيقاعها المترنح المضطرب، وتجنبها التوكيد القوي لنوع المقام المعتمد، إنما تذكر بصورة مباشرة بقصيدة ڤيرلين التي تُعلن:

الموسيقي قبل كل شيء،
ولكي تحقق الأثر الموسيقي عليك باختيار اللاتساوق،
والغريب لا اليسير، والأسرع زوالاً والأكثر غموضاً والأخفّ والمضطرب.
... كن نيّقاً في اختيارك الملمات،
فليس أجمل من موسيقى أغنيةٍ يتزاوج فيها الإبهام والدقة.

إن اللون الرمادي كان يفتن ديبوسيه. و «ليلياته» الأوركسترالية إنما لُحنت في الأصل كدراسات للون مفرد، تماماً مثل الذي يعنيه الرسام بقوله: دراسة في اللون الرمادي، (كلام لديبوسه).

وحين أشار ڤيرلين لثلاث صور تسعف الشاعر في استثارة المخيلة هي: «عينان جميلتان وراء وشاح، وضوء ظهيرة مضطرب، وسديم نجوم أزرق في سماء خريفية دافئة»، كان هدف إرباك الرؤية واضحاً. في عمل ديبوسيه الأوركسترالي المعروف «البحر» نستعيد الضوء ذاته، وهو يتفشّى

على سطح البحر أول الفجر، في الحركة الأولى، ولا نكاد نلمس أول وهج الظهيرة إلا في الجمل الموسيقية الأخيرة.

ڤيرلين يوصي في قصيدته بمزيد من لطف التظليل ورقته. لا لون، بل ظلٌّ فقط، لأن الظل وحده من يزاوج الحلمَ بالحلم، وصوتَ الناي بصوت البوق. في مقطوعة «برليود لعصرية الفون» حاول ديبوسيه، عبر مناخ حلمي رائع، أن يحقق هذا التزاوج بين صوت الناي وصوت البوق، ويشيع مسحة البساطة مشوبةً بمسحة الحسية الغائمة.

ومتطلبات الشاعر لم تكن إيجابيةً جميعها، بل كانت هناك أخرى سلبية:

تجنب رماح الفطنة القاتلة بأي ثمن،
وهجمةَ الذكاء، والضحك الرخيص الذي يُبكي الشعر۔
ورائحة الثوم الموسمي العزيزة لدى امرأة المطبخ ـ
إقصم رقبة البلاغة...»إلخ.

إشارات حاسمة كان الموسيقي شديد الافتتان بها في ساعات بحثه عن الجديد: رفض القياس المنطقي، والميل إلى الانتباه الموسيقي الذكي، والتوازن السنتمتري الذي ورثه عن موسيقى القرن الثامن عشر. أما بشأن المجاز في رائحة الثوم الموسمي فيعني الاستغراق المائع بما هو محلي، وفي الموسيقى يعني المذاق الشعبي في اللون اللحني المحلي الذي كان يضيق به ديبوسيه. وموقفه المتردد من موسيقى أوپرا «كارمن» لبيزيه لا يخفي موقفه السلبي هذا.

أمِلي ديكنسون والموسيقى

الشاعرة أمِلي ديكنسون (١٨٣٠-١٨٨٦) أوسع شاعرات أمريكا شهرة، وأكثر شعرائها غزارة، وقرباً من الهاجس الموسيقي، واستثارةً للمؤلفين الموسيقيين. هذه الشاعرة المنعزلة عن صخب العالم، والتي تكتب قصيدتها لحفنة من أصدقائها المحيطين، أصبحت بعد موتها أكثر إثارةً لصخب النقاد في الأدب الأمريكي، والمعنيين بعلاقة الشعر بالموسيقى بصورة خاصة.

كتبت قرابة ١٨٠٠ قصيدة، محكمة الأبيات، ولكن لا تخلو في مجملها من تحديات لذائقة القارئ وذكائه معاً. كانت تكتب قصيدتها على ما يتوفر بين يديها من نثار ورقي في البيت، ثم تنسخها، وتحتفظ بها في درج لأجيال قادمة تجهلها.

وهي، شأن الشاعر الإنگليزي جيرارد مانلي هوبكنز، ظلت مجهولة الاسم طوال حياتها، ولم تُعرف إلا بعد موتها عام ١٨٨٦. ولعلها لم تُعرف حينها إلا بغرابة كتابة أبياتها الشعرية: كـ "شحطة" الخطوط المتكررة في البيت الواحد، وغرابة إملائها...

عدد كبير من الموسيقيين وجدوا، وما زالوا يجدون، أكثر من محفز للتعامل مع نصوصها موسيقياً. في عام ١٩٩٢ أحصى كارلتون لِونبيرگ أكثر من ١٦٠٠ لحناً موسيقياً لقصائدها. وما زال هذا الرقم في تزايد منذ تسعينيات القرن الماضي.

المؤلفة الموسيقية جودث وير وضعت عام ١٩٩٤ كونشيرتو لعشرة

آلات بعنوان "حيث يصطرع الموسيقيون"، وقد انتخبت العنوان من مفتتح إحدى قصائد ديكنسون. في ١٩٩٥ وضعت عملاً آخر "قمر وأنجم"، لكورس نسائي يغني قصيدة ديكنسون: "آه، أيها القمر، أيتها النجوم." وآخر عام ١٩٩٩ "وما نحن إلا ظلال".

الموسيقي سيمون هولت كرس معظم نشاطه التأليفي لقصائد ديكنسون. في تأليفه الخماسي "وشاح الزمن"، الجزء الأول: "الصخب الأصفر لشروق الشمس"، يرتفع صوت السوپرانو: "ألا تدع الصخب الأصفر لشروق الشمس يعوق إعداد فراش الرعب..". الثاني: رباعية وترية تتأمل بيتين شعريين "أصغي لحظة الموت إلى طنين ذبابة". الرابع للسوپرانو وآلة الأورگن، والخامس "العشب الجافل" لأصوات ستة لكل من الـ "سوپرانو" والـ "آلتو"، وعن الموت أيضاً.

شعر ديكنسون لا يقل إغواءً لقارئ اليوم عن قارئ الأمس، بفعل كثافته، وتوتره، وسعيه المحتدم من أجل القبض على معنىً في زمن أفلت من قبضة اليقين الديني. وكذلك قلقه بشأن الموت، والزوال في كون أعزل وخالٍ. ولكن ما الذي يأسر المؤلف الموسيقي فيها؟ لعلها الحساسية الموسيقية الغنية في تقنيات نصها اللغوي التي تجد مُتسعاً في مشاغل الحداثيين الفنية، والمعنوية. هذه الخصيصة الحديثة تجعل من تكييف نصها لأي لحن أمراً ممتعاً ويسيراً. ففيها عري يتعارض مع الهاجس البلاغي الشائع في زمنها، وتنوع في الإيقاعات يلائم مزاج تيارات الحداثة المتمثلة في الـ "مينيماليزم"، والنزعة "اللامقامية".

قصيدتها التي تبدأ بـ: إنني لا أحدٌ! فمن أنت؟ / أأنت لا أحد أيضاً؟ / إذن، ثمة اثنان منا. ظلت مركز احتفاء من قبل الملحنين الموسيقيين، حتى وضعوا فيها أكثر من ثلاثين أغنية.

تقول الناقدة كارولين كولي في كتابها عن "ديكنسون والموسيقى":

"ولكني أعتقد أن الموسيقيين انجذبوا لها بدافع آخر غير موسيقية قصيدتها. إنها تقدم نفسها بصورة متكررة كمبدع موسيقى، ومحاطة بالألحان. خبرتها موسيقية دائماً: تلك "الجنازة التي تشعرها داخل جمجمتها" صاخبة جداً، ولكنها موسيقية أيضاً، "الكفن يصرُّ على امتداد روحها"، "أحذية الرصاص" إلى الجوار تُحدث صوتاً كتوماً. "لوح خشب داخل الرأس" يُطبق، "ناقوسٌ آخر يقرع "وحشياً داخل برج الكنيسة". وأصوات أبواق بأصناف شتى، ضوضاء فرق سيركس عابرة، وأجواق موسيقية، عادةً ما تضجّ في قصائدها. إنها نوع من النفخ في "صور" القيامة، تنبؤات موسيقية بنهاية العالم، حيث إحساسها الداخلي بالموت يواصل استباقه الحدث. "موسيقيون يتصارعون في كل مكان" من نتاجها الشعري."

بعض النقاد حاول الدفاع عما رآه في قصائد "ديكنسون" من افتقاد للشكل "مثل الصور الانطباعية، أو الموسيقى الخشنة التي تذكر بموسيقى ڤاگنر، ذلك الغياب التام للشكل التقليدي المعهود الذي يحفز الانتباه".

في حقيقة الأمر أن ديكنسون كانت تبدع وسيلةً جديدةً للتعبير الشعري في تلك المرحلة، مستجيبةً للتراتيل الكنسية التي كانت الوسيلة المألوفة في كل مراحل العبادة. وكانت ديكنسون شديدة التأثر بهذا الشكل الموسيقي للتراتيل، بحيث كان مصدراً ملهماً، على ما يبدو، للشكل الشعري الذي ابتكرته. إنها كانت تغني وتحفظ دون شك، شأن أجيال القرنين الثامن والتاسع عشر، تلك النصوص الغنائية. ولذا استقامت بنية قصيدتها على مقاس تلك البنية للتراتيل البروتستانتية. ولكنها كانت تراتيل على طريقة الشاعرة الخاصة.

جديد ديكنسون أنها كتبت قصيدتها التي تتوافق ومزاج القرن التاسع عشر، وهو مزاج يختلف عن تراتيل القرن الثامن عشر. كل القصائد التي كتبتها قبل ١٨٦١ كانت قصائد مرحلة انشغلت فيها بتطوير ملكتها

الشعرية. كانت تتدرب على أوزان التراتيل المألوفة التي اعتمدها "إسحاق واطس" في القرن الثامن عشر. إلى أن تمكنت من حرفتها الشعرية في خلق أسلوبها الخاص.

مساهمة ديكنسون في عَروض الشعر الإنگليزي، إنها كانت تعرف كيف تحصل على تأثيرات جديدة، عن طريق ارتياد الإمكانيات المتاحة داخل الأساليب الوزنية التقليدية. ديكنسون وإسحاق واطس كانا متماثلين كعروضيين، وبآذان حساسة في التقاط التقاليد الموسيقية التي تشبعا بها منذ طفولتهما، وكذلك في مقدار جرأتهما على تثوير الأسلوب الوزني المُتبع. باختصار، إن فن الترتيل الموسيقي كان بالنسبة لـ ديكنسون الوسيلة التي بها تستطيع الكلمات أن تتوحد بين بعضها البعض، وتعزز من علاقتها ببعض، وتحفظ إيقاعها في ذهن الشاعرة.

يرى الناقد توماس جونسون أن استخدام ديكنسون "شحطات" الخطوط القصيرة داخل أبياتها الشعرية ليس له من وظيفة نحوية (قاعدة لغوية)، بل هي عوضاً عن ذلك تمثيل بصري للضربات، أو وحدات الإيقاع الموسيقية.

مع صفحات التراتيل الكنسية المألوفة، التي تشبه صفحات الشعر الغنائي، وكذلك علامات الترقيم التي ترمز إلى الوقفات الموسيقية، ليس عجباً أن نرى ديكنسون تُقبل بصورة طبيعية على الاعتماد على أسلوب "الستانزا"، أو المقاطع الشعرية كبنية نظام تؤلف داخلها قصيدتها.

بالرغم من أن نقاد القرن التاسع عشر لم يدركوا العلاقة البنائية في شعر ديكنسون بتراتيل القرن التاسع عشر المعتادة، إلا أن كاتباً من تلك الفترة اكتشف تلك العلاقة عندما كتب بأن «قصائدها تشبه آثار موسيقى مهيبة تعوم في ليل من كنيسة صغيرة. كلُّ فكرة تامةٌ ونادرة، جليلةٌ جلال إيمان مكثف، وهادئ هدوء تذبذب لحني عميق لأجراس كنيسة.»

مالارميه والموسيقى

دعوة الناقد النمساوي أدورد هانسلك (١٨٢٥-١٩٠٤) لاستقلال الموسيقى عن أي تمثيل لما هو خارجها، والانتصار للموسيقى الخالصة المجردة عن الكلام (موسيقى الآلات) كانت مواجهةً لتيار الموسيقي ڤاگنر العارم في الدعوة لوحدة فنيْ الموسيقى والشعر. والمفارقة التي حدثت هنا أن الشعراء المفتونين بڤاگنر وموسيقاه، والتي حققت مقاربتها مع الشعر، كانوا الأكثر حماساً لدفع الشعر ذاته باتجاه استقلاله عن أي تمثيل لما هو خارجه، تماماً شأن الموسيقى في دعوة هانْسلك. إن جاذبية ڤاگنر الموسيقية عززت لديهم جاذبية هانسلك النقدية.

في العام ١٨٦١ كتب الشاعر بودلير مقالةً عن أوپرا «تنهاوزر» وسط حماس ڤاگنري بين أبناء جيله. بعد ذلك بعقدين من الزمان، وعلى أثر موت ڤاگنر (١٨٨٣)، كتب الشاعر مالارميه عنه تجلّيات من شاعر فرنسي لا تقل حماساً عن تجليات بودلير، ثم كثّفها في نص شعري. في عام ١٨٤٩ ألقى محاضرةً في أوكسفورد عن الموسيقى والأدب، وكانت الفكرتان المتزامنتان حول «الحاجة إلى الموسيقى، والحذر منها» هي جوهر مادته، وجوهر تيار شعري وموسيقي سيشغل فرنسا والغرب زمناً طويلاً.

كان مالارميه معجباً بفكرة العمل الفني الموحِّد بين عناصر الدراما والموسيقى والغناء والرسم، التي جاء بها ڤاگنر، واختار لها تسميةً غير التسمية الڤاگنرية، وهي L OEUVRE. كما كان مأخوذاً بخروج ڤاگنر عن «المقامية» وقواعدها المعهودة إلى تدفق وفيض «السُلّم» الموسيقي

الذي يُسمى «الكروماتي» أو الملوّن. ويتصف بتتابع نغماته من أنصاف التون. وحاول أن ينتفع من كليهما في التعامل مع بنية الجملة الفرنسية. إلا أن استجابته لفكرة ڤاگنر التقنية فيما يسمى بـ «اللحن الدال» أو الليتْموتيف، التي تحدثنا عنها، كانت تنطوي على سوء فهم لمعنى المحاكاة فيها. والمحاكاة تعني اعتماد مدلول خارج النص، كما نعرف. في حين لم يكن هم مالارميه منصرفاً إلا إلى استقلال الموسيقى عن أي مدلول خارجها. ولذلك تبدو كل حماسته لـڤاگنر إنما تدفعه إلى جانب هانسلك، وللفكرة التي تؤكد بأن الموسيقى لا تطيع إلا قوانينها الداخلية هي، على حد قوله. إلا أن ڤاگنر يتطابق معه في مهمة الموسيقى السحرية، في استثارة الذاكرة الدفينة والعواطف الملتبسة الغامضة. وهذا ما طمع فيه مالارميه داخل حقل الشعر، لأن اعتماد المادة الموسيقية في صوت الكلمة وحده سرعان ما خيب ظنه، لأنها لا تعبر بصورة موحية عن الشيء. إنه يتمثّل بكلمة AMBER، وتعني ظلاً، فلا يجد في صوتها إلا ما يوحي بالكُمدة واللاشفافية، على عكس ما تنطوي عليه دلالة ظل. وكذلك TENEBRES وتعني ظلمة، التي لا تبدو مظلمة. في حين يجد لحناً مظلماً في JOUR، التي تعني نهاراً، ولحناً مُضاءً في NUITوتعني ليلاً!! إنه يطمع بكلمات مُضاءة في المعنى والصوت معاً، أو مظلمة في كليهما. ولقد دفع هذا الهاجس شعراء الرمزية: مالارميه، ڤاليري، وڤيرلين إلى تعزيز الجانب الصوتي في النص الشعري، ولكنهم لم يكتفوا به في معالجاتهم الرمزية كصوت مقتصر على الكلمات منفردة، بل كتدفق صوتي داخل نظام، تماماً شأن العمل الموسيقي. ولذلك تبدو محاولة إعادة كتابة النص الشعري من أجل الإيضاح والتحليل مستحيلة. وبذلك حقق «الرمزيون» أول شرط موسيقي، معززاً بخصائص أخرى، مثل: رفضهم تسمية الأشياء، وتجنبهم البيان المباشر، واعتمادهم التشظي في السياق، وميلهم إلى استخدام مفردات وعبارات تعتمد الإيحاء لا المعنى القاموسي. هذا الشكل الموسيقي لا تشكل الأصوات فيه إشارات لمدلولات خارجية، بل

تكون الأصوات هي المدلولات في ذاتها. ولذلك يرى كلينث بروكس، أحد دارسي الرمزية، في قصيدتهم وهي تُعامَل تقريباً كما لو كانت شيئاً بلاستيكياً ذا وزن وصلابة، وعلى درجة من الإبهام واللاشفافية، لأن الكلمات فيها ليست علامات أو رموزاً تشفّ عن أفكار.

في قصيدة مالارميه عن ڤاگنر وهي عصية على الترجمة شأن أكثر قصائده، يشف المشهد عن كتاب الساحر بحروفه الهيروغليفية في عتمة عجز وكآبة واضحة. إنه مشهد الشعر الذي يندب مالارميه عجزه. ثم يطل ڤاگنر ضوءاً يخترق عتمة المشهد، لا صوتاً يخترق الصمت. بفعل الإضاءة الذهبية التي تفيض من البوق على الكتاب، وهي إضاءة سرعان ما تبهت بفعل العجز المُعضل في الكتاب. ومالارميه لا يني يتطلع إلى إطلالة ڤاگنر:

لهذا السبب، أيها العبقري، أنا العبد الذليل للمنطق الأبدي،
عانيتُ ولمت النفـــسَ في لحظـــــاتٍ موســـومة بالســـــأم،
لأنني لست من بين أولئك الذين عافوا الألم الكلي
ووجدوا في ذهابهم المباشر إلى بيت فنّكَ ملاذهم الدائم،
وهو نهاية الشوط...فهل لي من قسمةٍ ولو قليلةٍ
في هذه المسرة؟ وهلْ من استراحةٍ في معبدك
وأنا في منتصف الطريق إلى الجبل الأقدس،
حيث تعلن القبابُ إلى الأقاصي أكثر إشراقات الحقائق اتساعاً...

إن مالارميه في هذا الإنشاد لا يكشف عن طموح شاعر رمزي، بل يغري كل شاعر حقيقي، مهما كان انتماؤه للزمان والمكان والفكرة، إلى الكشف عن سر التعبير الموسيقي الطليق من أسر وشرك الدلالات القاموسية واليومية المستهلكة للكلمات. ولا أحسب أن شاعراً غربياً، أو شرقياً في الثقافات الشعرية التي عرفناها في الهند والصين مثلاً، لم يشغله هذا التطلع العميق. حتى الشاعر العربي القديم، الذي لم تشغله القوى التعبيرية في الموسيقى كما شغلت زملاءه الفلاسفة، وجد جاذبيةً في

تأمل المشهد الموسيقي، إلا أنه لم يذهب بعيداً، بسبب انصرافه إلى الاستثارة الحسية الطاغية.

في داليته عن المغنية «وحيد» قارب الشاعر الكبير ابن الرومي لحظة التأمل هذه. ولكن حبه الشعري، أسير الحواس، لم يدفعه بعيداً عن جسد المحبوب إلى معبد الغناء ذاته. إلا أن استغراقه التأملي في عملية الأداء الموسيقي تشف عن تطلع إلى قوى تعبير سحرية خاصة يعجز عنها الشاعر:

تتغنّــى كأنهـــا لا تغنـــي،
من ســكون الأوصال، وهــي تُجيدُ
لا نراهــا، هنــاك، تجحــظُ عــينٌ
لــكَ منهـــا، ولا يــدرّ وريـــدُ
مــن هــدوءٍ وليــس فيــه انقطــاعٌ
وســـجوٌّ ومـــا بــه تبليـــدُ
مدَّ من شــأوِ صوتها نَفــسٌ كافٍ،
كأنفـــاس عاشقيهـــا مديـــدُ
وأرقّ الـــدلالُ والغُنْـــجُ منـــه
وبـــراه الشـــجا فـــكاد يبيـــدُ
فـــتراه يمـــوتُ طـــوراً ويحيـــا
مُســـتلذٌّ بسيطـــــه والنشـــيدُ
فيه وشيٌ وفيـــــه حليٌ، من الأنغام،
صـــوغٌ يختـــالُ فيـــه القصيـــدُ

إن اختيال القصيدة في صوت «وحيد» يشبه اختيالها في موسيقى ڤاگنر. لأن الاختيالين يشفان عن رغبة بالالتحام. ولكن هيهات أن يلتحم عبدٌ للمنطق النفعي الذي يأسر اللغة، وهو الشاعر بتعبير مالارميه، بكائن حر، هو الموسيقية بتعبير ابن الرومي، التي إذا غنت الأحرار ظلوا وهم لديها عبيدُ، ما تُعاطي القلوب إلا أصابت، بهواها منهنَّ حيثُ تريدُ.

إنطباعية الموسيقى والشعر

نحن نعرف الانطباعية في الرسم. ولكنها في الشعر والموسيقى تبدو غير مألوفة.

حين كتب ڤيرلين قصيدته فن الشعر، وكانت فاتحةً للرمزية، عزز مالارميه أفقها عبر دخان سيكارته، الذي يطمع أن يموّه الرؤية من خلاله. وحين خرج من بينهما الموسيقي ديبوسيه بأوپراه «بيلياس وميليساندة» (١٩٠٢)، وهو يتابع خطى النص الرمزي لميترلنك، وبمقطوعته الآسرة «پريليود عصرية الفون»، كانت الرمزية تأخذ صياغتها الأخيرة، ولكن موزعةً على الفنون بصورة مفتوحة: ففي الشعر فتحت باباً موارباً للانطباعية الجديدة. في حين أصبحت واحدةً مع «الانطباعية» في الموسيقى. أما في الرسم فاستقلت رمزيةً خالصة، لا صلة لها بإضاءات الانطباعية المزدهية بالألوان. إلا أن الجذور التي غذت انتفاضة هذه الفنون على صرامة وضخامة وأبهة المعايير الفنية السابقة (فيكتور هوگو، لامارتين، دي موسيه، بيتهوڤن، ليست، ڤاگنر، وكل ما ينطوي عليه الرسم الأكاديمي) كانت واحدة، وكذلك الانتفاضة على الإفراط العاطفي الذي تميزت به «الرومانتيكية».

هذا الجذر الواحد هو الذي جعل الرمزية تتماهى مع «الانطباعية» في الشعر والموسيقى خاصة.

الشاعر الرمزي والانطباعي الذي حاول الخروج على قواعد البيت والإيقاع والبنية الكلاسيكية، مأسور للطاقة الموسيقية في الكلمات،

وللتوافقات المموهة بين حروف العلة والحروف الصحيحة، لأن الكلمات بالنسبة إليهم رموز لمعانٍ غامضة خفية، ومفاتيح للتيارات الداخلية للوعي وللأحلام. الرومانتيكي في اللوحة وفي القصيدة وفي العمل الموسيقي يصف، أما الانطباعي فيوحي. الأول يشحذ لألأة الألوان (ألوان اللوحة، أو الموسيقى، أو القصيدة) في حين يفضل الثاني درجات اللون الخفيفة وانمحاء الخطوط. وإذا كان الأول دراماتيكياً، فالثاني يطفو داخل حلم شاحب للأشياء، نصف مُضاء، ونصف منطوق، ونصف مرئي.

الانطباعي يطمع بالقبض على انطباعة اللحظة الهاربة. وواسطته، وقد بدأت بالرسم، هي ضربات الفرشاة الصغيرة المتقطعة غير المنتظمة لألوان طيفية صافية.

كان الرسام الفرنسي سورات مع تُقنيته التنقيطية رائداً في ذلك. ولم يخفَ الأمر على الموسيقي ديبوسيه، فحاول هذه التقنية في «قصائده اللحنية» TONE POEMS، أو «القصائد السيمفونية» التي سنتحدث عنها لاحقاً، مركّزاً على ما يُسمى بـ «اللون اللحني»، وعلى تداخل الشظايا اللحنيةVIBRATION ، دون الاهتمام بالمسار الإيقاعي المتواتر. وكما تخلى الشاعر والرسام الانطباعيان عن المعايير الأسلوبية القديمة للمعمار الشكلي، وعن الأساليب التقليدية الصارمة في التأليف، كذلك حاول ديبوسيه أن يتعامل مع أساليب تميل إلى الإيحاء المراوغ بلطف لا البيان الصارخ، وإلى استثارة الذاكرة والعاطفة دون مبالغة أو تصريح. خطوط غائمة، وألوان شفقية، وظل من فرق بين العناصر لا يبين. كل هذه أصبحت مواصفات موسيقى جديدة تماماً، كان ديبوسيه رائدها، ولكن عبر قصائد مالارميه، وكل الرمزيين قبله، وعبر لوحات التعبيريين: ضبابية مونيه، وحُلمية سيزان الغريبة، ونعومة رينوار الشفافة.

أصبحت أوركسترا ڤاگنر على يد ديبوسيه أصغر حجماً، وفيها خُففت

آلاتها النحاسية المصوّتة (استخدام أداة «الميوت» المُصمْتة لتخفيف صوت الآلة)، وأصبحت آلاتها الهوائية الخشبية في مساحات صوتية خفيضة، وآلاتها الوترية موزعة، وقدمت آلات النقر وأُضيفت اليها آلة الأجراس وآلة «التشيليستا»، وهي آلة نقر منغمة، وآلة «المثلث» و«القيثار». ثم أُحيط الحشد اللحني والنغمي، حيث تشارك الآلات جميعاً، بمناخ نوراني بالغ الرقة. اللحن مظللٌ و«الهارموني» يتلاشى ببعض، والتفاصيل تغيم وتطفو بعيداً في أفق الزوال المفتوح.

إن جيلاً نشأ في ظل تدفق ڤاگنر العنيف، وقوة التشيكي دڤورجاك الطبيعية غير المتكلفة، وغِنى ألوان ريمسكي- كورساكوف، والذُرى العاطفية العاصفة لتشايكوفسكي، لا بد يجد غرابةً وخفاءً في هذه الموسيقى، فهي لم ترتفع من رحم النص الشعري فقط وإنما التزمت عناوينه. فقد كان ديبوسيه يضع عنواناً لكل عمل موسيقي، يكشف فيه عن مناخ ذلك العمل. وموسيقاه ليست مُحاكاةً للطبيعة، بل هي شأن قصيدة مالارميه أو ڤيرلين، تقترح طبيعة بالمعنى الموسيقي. وما العنوان إلا منطلقاً لهذه الطبيعة أو الرؤية الموسيقية. فنحن نقرأ من بين العناوين: «داموزيل المباركة» (قصيدة غنائية للصوت النسائي والأوركسترا)، ثلاث ليليات للأوركسترا: سحب، مهرجانات، مغويات، مساء في غرناطة، حدائق في المطر، انعكاسات في الماء، أجراس عبر الأغصان، القمر ينحدر فوق المعبد الذي كان، سمكة ذهبية... إلخ.

تعتبر «عصرية الفون» أول انتصار للموسيقى الانطباعية، وضعها استلهاماً حراً لقصيدة مالارميه، كما أشرنا سابقاً.

هذه الموسيقى الانطباعية، وهي على خطا الشاعر الانطباعي (والرمزي أيضاً)، إنما تنتسب للمشاعر والحواس لا للفكر. وتكاد تكون فرنسيةً خالصة، في الموسيقى والرسم والشعر، أو حتى پاريسية، إن شئنا التحديد،

في الشخصية والاستيحاء، وفي الجمع بين الغموض التصوفي والحسية البوهيمية، إلى جانب شفافية وصفاء اللغة الفرنسية، وموسيقى كلماتها والتداعيات المشاعرية الدفينة للصور والرموز.

الموسيقي الانطباعي الآخر هو الفرنسي الإسباني الأصل موريس رافيل (١٨٧٥ـ١٩٣٧)، الذي لا يعرف الكثيرون منه إلا عمله الإيقاعي «بوليرو». كان ميله الانطباعي مشوباً بالكلاسيكية، التي تحتفظ بالطابع الموضوعي عادةً، على خلاف ذاتية ديبوسيه. إن الضبابية الشعرية عند ديبوسيه تحولت لدى رافيل إلى انتباه واضح المعالم. إلى فطنة، ومسار تفكير واضح، أقرب إلى أسلوب الروائي أناتول فرانس مثلاً، هذا إذا ما صحت مقارنة ديبوسيه بأسلوب الروائي بروست.

طبعاً موسيقى باليه «بوليرو» تعتمد تنويعات على جملة موسيقية واحدة. في حين لرافيل عمل باليه آخر اعتمد روايةً من الأدب اليوناني، لمؤلف يدعى «لونجاس» بعنوان «دافني وكلوي». وهذا العمل تتداعى موسيقاه في فضاء مفتوح وصحي، شأن الرواية القديمة.

فرنسيةُ النزعة الانطباعية ظلت حاسمةً في الشعر والموسيقى، إلا في بعض الاستثناءات النادرة. في الموسيقى هناك الإيطالي ريسبيجي (١٨٧٩ـ١٩٣٦)، الذي وضع عملاً أصبح مركز شهرته مع الأيام هو «نافورات روما»، وفيه أربعة مشاهد لنافورات مختلفة عند الفجر، والظهيرة، والمغيب. وهناك الإسباني مانويل دي فالا (١٨٧٦ـ١٩٤٦) في عمله الشهير «ليالٍ في حدائق إسبانيا». والإنگليزي فريدريك ديليوس) ١٨٦٢ـ١٩٣٤) في مقطوعة «في سماع أول طائر وقواق في الربيع» أو مقطوعة «في حديقة صيف».

أما بالنسبة للشعر فهناك موسيقيون ألمان وإنكليز، لا أهمية لهم قياساً لثقل الانطباعيين الفرنسيين.

تعبيرية الموسيقى والشعر (١)

في وحدة الشعر والموسيقى، التي أخذ بها ڤاگنر باتجاه رحيل غامض إلى مملكة الأعماق المظلمة للكائن الإنساني، مملكة الأحلام والغرائز والنوازع السرية، وجد الفيلسوف الشاب نيتشه بوابة فردوسه. فثمة شيء مخيف يكمن في قوى الفن، لأنها تطلق من أعماقنا ما هو شيطاني من عقاله. كانت الموسيقى بالنسبة لنيتشه تعبيراً عن النزعة «الديونيسية» (من «ديونيسوس» إله الخمرة والنشوة اليوناني، والذي يقابل أپوللو، إله الجمال والتوازن) في تجاوزها الحدود، وتمويه كل ما يميز بين الجنسين، وإغراقها المستمتع في دوامة النشوات المقدسة. إنها إرادة القوة والحياة، التي بشر بها شوپنهاور، وأسر بها الشعراء والموسيقيين معاً.

كان ڤاگنر ونيتشه رومانتيكييْن، إلا أنهما لم يكتفيا، شأن رومانتيكيي القرن التاسع عشر، بملاحقة اللحظات الأجمل في الحياة الداخلية فحسب، بل حرصا أكثر على ملاحقة لحظات القبح أيضاً. ولذلك تبدو رومانتيكيتهما أكثر كثافة. وهذه الكثافة هي التي شكلت جذور حركة فنية جديدة في الموسيقي والشعر والرسم، ستكون ذات شأن في ألمانيا. تماماً كما كانت «الانطباعية» والرمزية في فرنسا.

هذه الحركة الجديدة سميت «التعبيرية» فيما بعد، بالرغم من أن دلالة المصطلح ظلت تتسع وتستوعب ما هو أبعد من حدود التيار الذي عرف في ألمانيا. ولكن دون خلط بين الأهداف الجوهرية لهذا التيار، وبين ما تنطوي عليه كلمة تعبير. وفعل يعبر من معانٍ عامة لا حدود لها، تكاد

تستعمل في أي سياق يتصل بالفن والفنانين. لأن «التعبيرية» إنما تبدأ من أولوية العواطف (خبرة الحياة عيشاً وتأملاً). ثم تسعى لإدراك ذاتي متفجر لكل ما يتخفى وراء سطح النظام والجمال، من توق قلق ومن قذارة وفوضى. إنها لا تجد بديلاً أسمى من البحث عن الحقيقة مصدراً للفن، لأن هذا البحث هو وحده الذي يحقق مسؤولية الفنان في صيانة الكائن البشري من الانحطاط الروحي.

إن هذا الرحيل في الأعماق لا في الأفق هو الذي قاد «التعبيرية» إلى الفن البدائي، وإلى كشوفات علم النفس باعتمادهما كمصدرين، وأخذها الهوس بالتعامل مع الغريزة لا مع التقنية، أو أي إجراء عقلي وذهني.

في أوبرا «الخاتم» الملحمية لـ ڤاگنر تبدأ الحلقة الأولى «ذهب الراين» من مشهد أسطوري في أعماق المياه، حيث الحوريات الثلاث يرعين الذهب الأزلي رمز النقاوة والطهر. وتصحب المشهد البدائي افتتاحية ڤاگنر التي تتنامى ببطء وكأنها تشي بأول الخليقة، أو تخرج من ينبوع الغريزة الأول. خاصةً وأن هذا المفتتح يتدفق على مشهد لمياه أعماق نهر الراين الأسطورية. وهذا المفتتح المرئي والمقروء والمسموع لم يجئ اعتباطاً، فأنت تجده منذ أولى أوپرات ڤاگنر التعبيرية «الهولندي الطائر» (١٨٤١)، حتى آخرهن «تريستان وإيزولدة» (١٨٥٩). إن أعماق مياه ڤاگنر تذكرني دائماً بمياه الشاعر بدر شاكر السياب، أعظم شاعر تعبيري في عربية اليوم، فأعماق مياهه تتفشى فيها رائحة الغريزة، وهي أيضاً مصدر جاذبية للرحيل إليها، للعودة وللغرق فيها، وللموت بها أيضاً. (راجع فصل السياب في كتابي «ثياب الإمبراطور»، دار المدى، ٢٠٠٠).

لم تكن استجابة الرمزيين في شخص «مالارميه» لموسيقى ڤاگنر إلا استجابة أُذن، تتسامى بفاعلية الذهن والإحساس المرهف بالجمال إلى أفق الخيال الغائم. ولكن موسيقى ڤاگنر لا تغذي هذا الجانب كثيراً، على

صعيد القصيدة أو القطعة الموسيقية، بل هي تغذي الرحيل المنحدر إلى الأعماق، دون حاسة الجمال الملتهبة وجموح المخيلة. ولذلك لم يكن ديبوسيه الموسيقي، مريد مالارميه الشاعر، مأخوذاً بڤاگنر، بل تجنب «تعبيرية» موسيقاه وذهب بعيداً في أفق «انطباعيته» الموسيقية هو.

«التعبيرية» تُعنى بمهاوي النفس، لا بالأفق الموضوعي، وبالأسطورة لا بالتاريخ، وبالدلالة لا بالشكل، وبالمشاعر المتعارضة لا بالعقل المتساوق، وبالخبرة الروحية لا بالتقنية، وبالبحث عن الحقيقة لا بالفن لأجل ذاته، وبوصف المشاعر الذاتية لا بالحقائق الموضوعية للطبيعة. وهذه المقاصد هي التي عناها ڤاگنر في فكرته عن الفن، بأنه يتفجر من القلب صُعُداً، لا من العقل نُزُلاً. والمدهش أنك تقع في «كتاب الأغاني» للأصفهاني على إشارة شبيهة بانتباه ڤاگنر، ترد على لسان الشاعر جرير حين استمع لمغنين ففضّل عليهم ابن سريج قائلاً: «مخْرجُ كلِّ ما أسمعتموني من الغناء من الرأس، ومَخْرج هذا من الصدر.» (راجع فصل المختارات). وفي إحدى عبارات ڤاگنر يقول: «إن رسالة الموسيقى إلى أذننا تنتمي إلى نفس الطبيعة التي تنتمي إليها الصرخة المنبعثة من أعماقنا إلى الأذن ذاتها.» هذا الحماس الڤاگنري لأعماق النفس هو الذي أسس لما نسميه اليوم بـ «تيار الوعي»، وهو الذي ألهب حماس نيتشه باتجاه عودة مجد الدراما اليونانية، والانتصار لفورة الغريزة اللاعقلانية، الديونيسية في وجه سطوة النظام العقلي الأپوللوني. كان نيتشه، كشاعر، يُعتبر انطباعياً بصورة ما، خاصةً في رؤيته العالم ظاهرةً جمالية، ورؤية الفن الفاعليةَ الميتافيزيقية الحقة للإنسان. إلا أن احتقاره للشعر السائد في زمانه، للشعر الألماني «الظريف، المناسب، الناشف الدم، الخالص الأدبية». ودعوته للخروج من سطوة العقل، ومعانقة جذوة المشاعر الدفينة، والغرق في الذاتية، جعله رائداً للنزعة التعبيرية، لا في شعره ونثره فقط، بل في توجهه الموسيقي، وشغفه بڤاگنر. ولا ننس بأن نيتشه بدأ شاعراً وموسيقياً، وله عددٌ من

التأليفات على آلة البيانو. وهو لم يكتفِ بالانتفاع من شعر ڤاگنر، في أوپراه «تريستان وإيزولده»، بل تألب لتأليف أوپرا هو نفسه، مستوحاة من الأساطير الجرمانية.

وإذا كان نيتشه، الذي يصغر ڤاگنر بواحد وثلاثين عاماً، مأسوراً ومتأثراً به، فهو مؤثر بدوره أيضاً. خاصةً بشأن الطابع الشعائري للمشهد الدرامي في العمل الأوپرالي. وفيه استعادة لطقوسية المشهد اليوناني عند أسخيلوس، بصورة خاصة، إلى جانب إيمانه بأن عالم الأحلام والرعب من الهاوية داخل الكائن شيئان لا يمكن فصلهما عن الموسيقى. وفي واحدة من قصائده بعنون «إلى الكآبة» نجد ملاكاً محلقاً في منام الشاعر، قوةً علويةً تقطر في كيانه الخوف. وهو مشدود إلى مشهد الهيئة المرعبة، لا ينفك يختض كلما ارتفعت اليد المهددة. وفجأة، وكما تحدث المعجزة، تتحول المخاوف إلى تعويذة، إلى تضرع نابض بهيئات إيقاعية، تأخذ شكل مخطوطة من ورق أمامه.

هذا الحلم، أو الكابوس الذي يطلع من هاوية النفس، لم يكن مصدر قصائد كهذه لدى نيتشه فقط، بل كان مصدر حمّى إنجاز موسيقي أيضاً. كان نيتشه عازف بيانو من الطراز الأول. ولكن موهبته لم تظهر في مجال التأليف الموسيقي، قدر ظهورها في مجال الارتجال IMPROVISATION. كان أحوج ما يكون إلى الترجمة المرتجلة لموجات مزاجه المعبّأ بالكآبة والنشوة، وإحالتها إلى أصوات موسيقية. يقفز فجأةً إلى آلة البيانو، وهناك يتجرد من الصحبة المحيطة ويبحر في النسيان. وكثيراً ما كان يستغرقه ذلك ساعات، حتى يضطر الجميع إلى الانصراف. إن الارتجال الموسيقي، وهو فن قائم في ذاته، رغبة لتقصي المشاعر الدفينة دون قيد من شكل أو مضمون.

إن جذر التعبيرية يعود إلى ڤاگنر دون شك، وإلى نصه الشعري في

أوپراه. ولكن وعي هذه التعبيرية بصورته المتوهجة يعود إلى استجابة نيتشه لموسيقى ولنص «ڤاگنر»، رغم ارتداده عن هذه الموسيقى والنص فيما بعد.

لقد ظلت نصوص نيتشه «الشعرية والنثرية، والكثير من نثره ذا جوهر شعري، ومصدر إثارة وإلهام لكثير من الموسيقيين. خاصةً أولئك الذين عمقوا من مجرى «التعبيرية» الموسيقية في العقود التالية بعده، كما سنرى في حديث لاحق، من أمثال: ريتشارد شتراوس، ومالر، والروسي سكريابن، وشوينبيرگ، وأنتون فيبرن، وألبن بيرگ، وبيلا بارتوك.

الحركة الرابعة من السيمفونية الثالثة لگوستاف مالر(١٨٦٠ـ١٩١١) يطل الإنسان بعد ثلاث حركات أوركسترالية، في هيئة صوت بشري، وكأن مالر يعبر خميرة الطبيعة الأولى، والأشكال البدائية للخليقة الحيوانية، قبل أن يحقق الإنسان قفرته باتجاه الروح، يعبرها في الحركات الثلاث. ثم في هذه الحركة الرابعة، حيث يتفجر صوت الإنسان متطلعاً إلى المباهج والخلود، لم يقع المؤلف إلا على نص نيتشه الشعري، مستلاً من كتابه «هكذا تكلم زرادشت»:

أيها الإنسان، انتبه !
ما الذي يقوله الليلُ العميق؟
لقد نمتُ واستيقظتُ من حلم عميق !
عميقٌ هو العالم،
وأعمق نظاماً من النهار !
عميقةٌ آلامه،
وتطلعه أكثر عمقاً من آلامه !
يقول الألمُ: تلاشَ !
ولكن كل التطلعات تطمعُ بالأبدية،
تطمع بالأبدية العميقة.

تعبيرية الموسيقى والشعر (٢)

إن عام ١٩٠٠ يشبه في أهميته الموسيقية عام ١٦٠٠. ففي مطلع القرن السابع عشر، في مرحلة الإيطالي مونتڤيردي (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣)، الذي وضع أسسَ الأوپرا والتوزيع الأوركسترالي، حلّ بدل «البوليفونية» (التي تعني تعدد الخطوط اللحنية في امتداد أُفقي واحد متواز) نسيجُ الهارموني، الذي تتقاطع فيه تلك الخطوط. ثم تطورت العلاقات النغمية في هذا النسيج إلى نظام المقام الصغير والكبير، وإلى اعتماد مفتاح للنغم لا يغادره المؤلف الموسيقي، ويذكر دائماً به تجنباً للنشاز. اعتماد هذا النسيج الرشيق يُسمى «المقامية» TONALITY. مع مطلع القرن العشرين كان البحث عن مخرج من قيد «المقامية» في مرحلة نضجه. ولقد تحقق على يدي موسيقي من ڤيينا يُدعي آرنولد شوينبيرگ. كان الخروج من «المقامية» إلى «اللامقامية» ATONALITY متواقتاً، كجانب تقني، مع قاعدته المعنوية: الخروج إلى مزيد من حرية التعبير عن تيارات الوعي الداخلي.

إلا أن «التعبيرية» لم تلتزم» اللامقامية» قاعدةً تقنيةً لها، بل انصرفت إلى تقنيات عديدة أخرى أيضاً، وجدت عناصرها في الشعر والرسم. منها التوكيد على طلاقة الحِدس أو الضرورة الداخلية، حسب اصطلاح كاندنسكي، رائد التعبيرية في الرسم، وإطلاق حرية الشكل الى ما هو غير متوقع منه، تماماً مثل حرية الإيقاع، لا في انسجام تتابعه بل في تقاطع ضرباته وتعارضها. إلى جانب البتر الخشن أحياناً للامتداد اللحني، الذي

عرفناه في الأغنية، أو القطعة الموسيقية الرومانتيكية، وحتى في ألحان ڤاگنر.

فرويد وكشوفات علم النفس (تفسير الأحلام نشر عام ١٩٠٠) أعطوا لمبدعي التوجه الجديد مفاتيحَ لعالم الداخل الإنساني، وعززوا قناعاتهم. وعالم الداخل هذا اعتباطي، متعارض، ديناميكي أبداً. ولذلك انتسب شعر التعبيرية (الألماني بصورة محددة) إلى جوهر الصورة الشعرية الاعتباطي، المتعارض، الديناميكي، المكتفي بذاته، دون حاجة إلى تعليق. لنقرأ شيئاً من قصيدة الشاعر الألماني إرنست ستادلر (١٨٨٣ـ١٩١٤)، التي بعنوان «رحلة على جسر الراين في كولون ليلاً»:

القطار يتحسس طريقه مُخترقاً الظلمة.
لا نجمة تتعجلُ الطلوع.
وما العالم جميعاً إلا بهو ضيقٌ مسيّجٌ بالليل،
حيثُ يمزقُ ضوءٌ أزرق حدود الأفق الظليّة الجافلة: دائرة متّقدة
لكرات الضوء، سطوح، مداخن تبعث أنفاسها لحظةً...
ثم تهجع في الظلمة ثانيةً. وكأننا ندخلُ أحشاء الليل مناوبةً.
الآن تقبلُ الإضاءات متعثرةً باتجاهنا... ضائعةً، معزولةً دون عزاء...
ثم تتراكم وتتكاثف.
هياكل لواجهات بيوت رمادية عارية في وجه المخاطر،
تشحب وسط إضاءةٍ نصفٍ، مَواتٍ ـ ثمة أمرٌ وشيك...
أشعره قامعاً داخل جمجمتي.
وثمة إحساس بالانقباض يغني في دمي.
وفجأةً تهدر الأرضُ مثل البحر: نحن نحلق معلقين ببهاء الملوك
في هواء محاصر بالليل، عالياً فوق المجرى...

هذا النص، الذي ترجمته عرضاً عن مختارات من الشعر الألماني، لستادلر التعبيري، يشبه عدداً من لوحات الرسام التعبيري النرويجي أدورد مونك (١٨٦٣ـ١٩٤٤)، فهو أيضاً يلتقط أبطاله في لحظة التوترات القصوى (ولوحته «الصرخة» أكثر من معروفة)، حيث تمّحي في المشهد البصري كل الحدود بين الفانتازيا والواقع.

تعبيرية» الشعر أو النص الأدبي مقاربة لـ «تعبيرية» الموسيقى، فهي تُعنى بالشكل لا في ذاته، بل باعتباره وليد المشاعر، ولذلك فهو جديد، مفاجئ. المشاعر هنا لا تبحث عن الشكل المناسب لها، بل تخلق وتبدع هذا الشكل. حتى لو كان هذا الخلق عمليةً غير واعية يوفرها الحدس. وهذه العملية ذات جوهر لا عقلاني ورؤيوي. ولذلك تفيض فيها المشاعر كما تفيض لدى المنجذب الصوفي. والشكل الإيقاعي يبدو أقرب من الشكل الهارموني، ففيه يسهل التقطع والتشظي، وتبعثر الصور والأفكار. هذه الخصيصة نجدها في الشعر التعبيري الألماني عموماً (أوكست سترام، جاكوب هودس، ستادلر، كونفريد بَن، جورج تراكل...)، كما نجدها في «تعبيرية» الرسم (كاندنسكي، فان كوخ، كوكوشكا، مونك...)، وهي في التعبيرية الموسيقية أكثر وضوحاً (شوينبيرگ، فيبرن، بيرگ، هِنديمث، بارتوك، سكريابن...). فنحن لا نقع على سياق واضح للحن الموسيقي حتى في سيمفونيات گوستاف مالّر العشرة، وأغانيه العديدة، تشدهنا الطفرات المفاجئة، من الاستغراق الباطني إلى الضوضاء المهرجانية الظاهرة، دون سابق تنبيه أو تهيئة، مع أن مالر لم يدخل مغامرة «اللامقامية»، التي دخلها اللاحقون له من مدرسة ڤيينا الثانية. إلا أن موسيقاه غمرت رومانتيكيتها بكثافة النزعة الذاتية القُلّب. (يمكن تأمل الحركة الثانية البطيئة من سيمفونيته الأولى، والحركة الثالثة من سيمفونيته التاسعة، حيث تنطوي أنغامها على روح «ديونيسية» لا «أپوللونية». فعناصر التطابق اللحني تتوحد حيناً، وحيناً تتنوع أو تتشظى، والنسيج الأوركسترالي كثير التغير، سريعه).

وإذا كان ألكسندر سكريابن (١٨٧٢ـ١٩١٥) قد جمع بين النزعة الصوفية ومؤثرات نيتشه في قصائده السيمفونية الثلاث الشهيرة وفي سوناتاته على البيانو، فأن رغبته في أن ينسب للموسيقى قواها السحرية القديمة، إنما هي رغبة روسية أصيلة. في حين صفت «تعبيرية» الألمان من هذه النزعة واكتفت بالذهاب بعيداً في مهاوي النفس.

آرنولد شوينبيرگ (١٨٧٤ـ١٩٥١) رائد التجديد التقني للتعبيرية الألمانية. بدأ عازفاً على الڤايولين منذ الطفولة، وفي مرحلة النضج بدأ مرحلة تمرده على «المقامية» في عمله «الرباعية الوترية الثانية» (١٩٠٨). ومع الرسام التعبيري كوكو شكا عاش صداقة مديدة، وخلق لغة بصرية وموسيقية جديدة، من أجل كونية معاناة حاول كوكوشكا أن يجسدها في مسرحيته «قاتل، أمل النساء». كان شوينبيرگ فنان معاناة، عانى من شظف العيش، ومن عداء الجمهور، وخسارة الموسيقي مالّر الذي هجر ڤيينا، ومن يهوديته، ومن خيانة زوجته. حتى أنه، وهو الموسيقي، غرق في بحران الرسم بحثاً عن عزلة تبعده عن واقع الحياة المحيطة. كان شديد التأثر والشبه بالكاتب التعبيري السويدي سترينبيرگ، وقريباً من كاندنسكي. في عام ١٩٠٧ اكتشف شعر الألماني ستيفن جورج (١٨٦٨ـ١٩٣٣)، خاصةً في القصائد الرؤيوية، وأدخل واحدة في رباعيته الوترية الثانية: «ما أنا إلا شرارة النار المقدسة / ما أنا إلا رنين الصوت المقدس...». ومع أن شعر جورج محكم الشكل وصارم، إلا أنه عاطفي بكثافة، تماماً مثل موسيقى شوينبيرگ.

في عام ١٩٠٩ وضع شوينبيرگ مونودراما تستغرق نصف ساعة بعنوان «توقع» ERWARTUNG، وهي عبارة عن حلم متواصل في شخص امرأة، حيث لا فاصل بينهما، وهذا الحلم الذي يعبر على هيئة مونولوج داخلي، يتطور في تداعٍ حر: امرأة تنتظر حبيبها، كما لو كان الانتظار حلماً

أو كابوساً، تبحث عنه في غاب ليلاً، ثم تتعثر في جسده الهامد أخيراً.
إن الإصغاء لـ «توقّع» يبدو أقسى تأثيراً من التحديق في لوحة الصرخة لمونك. لأن الموسيقى فيها إنما هي صرخة سيكولوجية ذات تموجات تذكر بالصرخة المترددة الأصداء في أوپرا «أليكترا» للألماني شتراوس، وفي أوپرا «تريستان وإيزولدا» لـڤاگنر من قبله.

عن القصيدة السيمفونية

هناك خصائص شديدة الوضوح تميز المرحلة الرومانتيكية في الموسيقى. ولكن أبرز هذه الخصائص المشهودة هو تقرب الموسيقى عن قصد من أخواتها الشعر والرسم بصورة خاصة. أصبح الموسيقي أكثر رغبةً في أن يروي حكايات أو يرسم مشاهد، أو يوصل أفكاراً وأمزجةً شعريةً عامة. هذه المؤثرات التشكيلية والأدبية استثارت المؤلف باتجاه فن جديد في التأليف الموسيقي، يُعنى ببرنامج معدٍ مسبقاً للعمل الموسيقي. هذا البرنامج PROGAMME قد يكون أدبياً حكائياً، أو مشهدياً وصفياً. ولقد أصبحت هذه الموسيقى ذات البرنامج في مقابل الموسيقى الخالصة أو المجردة، التي تعتمد عناصر صوتيةً خالصةً تتحرك وتتطور بفعل علاقات داخلية فيما بينها، دون أن تكون وسيلةً تصويريةً لأحداث أو شخوص أو مشاهد.

طبعاً لم يخلُ مؤلف موسيقي، منذ المراحل المبكرة، من الالتفات للطبيعة بهدف تقليد الطير، والجداول، والعواصف. ولقد فصّلنا الحديث في ذلك، ولكن هذا الميل الحكائي والوصفي لم يبلغ مستوى السطوة في الموسيقى الغربية إلا في القرن التاسع عشر. لأن المستمع أصبح يعرف مسبقاً، من عنوان العمل ذي الدلالة، ومن المنهاج الأولي الذي يعده المؤلف لعمله، بحيث تصبح الحركات مشاهد أو حلقات أحداث متتابعة، أو تأخذ الآلات هيئات أبطال وشخوص. ولعل أقرب الأمثلة إلى كثيرين منا هو عمل «شهرزاد» للروسي ريمسكي ـ كورساكوف (١٨٤٤ ـ ١٩٠٨). فآلة الكمان بألحانها الغنائية العذبة الريانة بالدلال والغنج هي شهرزاد البطلة، والآلة الهوائية النحاسية الضاجة هي حضور شهريار،

والأوركسترا حين تصخب بنفخ الأبواق إنما هي شوارع بغداد وأسواقها التي لا تهدأ، والألحان التي تتداعى من حركة إلى حركة، تروي وتتحدث ولكن دون كلمات. وهذا النسيج الحكائي أو الوصفي الذي يعتمد منهاجاً وصل ذروته في فن «القصيدة السيمفونية» SYMPHONIC POEM أو «القصيدة اللحنية» TONE POEM، وكأن في الأولى إشارة خفية إلى الشعر، وفي الثانية إشارة خفية إلى الرسم.

يعتبر الهنگاري فرانس ليست (١٨١١ـ١٨٨٦) الرائد الحقيقي لهذه «القصيدة السيمفونية». كان ميلاده ونبوغ طفولته وصباه وطوفانية شبابه، التي اجتاحت الحياة الموسيقية العامة، مقرونةً بتيار الرومانتيكية العارم في حقل الأدب. ولد في هنغاريا، وفي التاسعة من عمره بدا مدهشاً على آلة البيانو، لا في عيني جمهور ڤيينا عاصمة الموسيقى التي زارها مع أبيه فقط، بل في عيني بيتهوڤن أيضاً. في الثانية عشرة أقام في پاريس، وهناك في مقتبل شبابه تعرف على فيكتور هوگو، ولامارتين، وجورج صاند، وألفريد دي موسيه. ومعهم استلهم من جيل سابق بايرون، شيلر، گوته، وصولاً إلى شَكسبير ودانتي.

تأثيرات جميع هؤلاء نجدها في قصائده السيمفونية العديدة، بدءاً من عناوينها: «ترنيمة جنائزية لبطل»، «تاسو: تفجع وانتصار» (سيرة تراجيدية لشاعر)، «استهلالات» (بعد تأملات شعرية للامارتين)، «ما الذي يسمعه أحدنا على الجبل» (أهداها إلى الطبيعة والعزلة)، «مازيپا» (عن حياة بطل سبق أن ألهم شعراء مثل هوگو وبايرون وپوشكين)، «پروميثيوس»، «أورْفيوس»، «المثالي» (عن قصيدة لشيلر)، «هاملت»، «من المهد إلى اللحد». بالإضافة إلى «سيمفونية دانتي» و «سيمفونية فاوست». مادة موسيقية معجونة بمادة شعرية. ولكن البرنامج فيها ليس إلا نقطة انطلاق، إشارات رمزية سرعان ما تتحول إلى إشارات موسيقية خالصة.

في البرنامج الذي أعده لعمله الموسيقي «استهلالات» PRELUDES كتب ليست قائلاً: «ما الحياة إلا سلسلة استهلالات لتلك الأغنية المجهولة التي ينشد الموت نغمتها المهيبة الأولى؟ الفجر المسحور لكل حياة هو الحب. ولكن أي قدر للمرء لم ترتطم على ساحل مسراته عاصفة ما؟ عاصفة تلاشي بارتطامها المميت أوهام الشباب....»

اليسير أن تقع في هذا النص على عناصر الأدب الرومانتيكي، ولكن لِيسْت في العمل الموسيقي تابع هذا البرنامج بانفتاح وحرية. تماماً كما يتوجب على المستمع أن يتابع، دون أن يحيل الموسيقى ذاتها إلى عامل تصويري مساعد، لمشاهد وأحداث في المخيلة. إن الإصغاء للصوت الموسيقي بكل عناصره، حتى لو كانت هذه العناصر المجردة ذات إشارات إلى ما وراءها، إنما هو إصغاء للصوت ذاته، وللعناصر التي تتحرك وتنمو بتساوقها وتداخلها وتعارضها وتنافرها. ومن الخطأ أن يعامل المستمع كل لحن أو حركة أو تنافر على أنه تمثيل لدلالة، أو تشخيص لبطل، أو إيحاء لفكرة. وهذا الموقف من الإصغاء الموسيقي قريب من الموقف من القراءة الشعرية، التي تحدثت عنه هيلين گاردنر في مطالعتها النقدية لموسيقى تي. أس. أليوت في «الرباعيات الأربع» (سبق الحديث عن ذلك).

«القصيدة السيمفونية» كنوع لا يجب أن تقف، في مخيلتنا، على الساحل النقيض من السيمفونية، التي تذهب إلى الصوت الموسيقي الخالص، خاليةً من أي منهاج حكائي أو وصفي. والقيمة التذوقية لكليهما يجب أن تكون واحدة. فهناك دائماً عمل سيمفوني عظيم، وقصيدة سيمفونية عظيمة. والخلاف الذي عرفه النقد الموسيقي قديماً وحديثاً، بسبب الانتصار لواحد منهما، يبدو واهياً إذا ما أدركنا حقيقة أن وراء هذا التنوع تنوعاً في طبيعة العبقرية الموسيقية الفردية ذاتها. فموسيقي مثل بيتهوڤن وبرامز يبدوان أكثر انجذاباً طبيعياً لنوع الموسيقى الخالصة. في

حين يبدو موسيقي مثل ليست وڤاگنر، وريتشارد شتراوس أحوج إلى استثارة المنهاج المشهدي، أو الأدبي لفاعليتهم الإبداعية. ولا عجب أن يبدو المستمع، الذي أَلِف النص الأدبي، أكثر ألفةً في خطواته الأولى للتذوق الموسيقي مع القصائد السيمفونية ومؤلفيها. لأن اللغة الموسيقية هنا تنطوي على ظلال اللغة الأدبية التي استثارتها. وهي خطوة مشجعة للتقرب من اللغة الموسيقية وإدراكها.

«القصيدة السيمفونية» لا تلتزم شكلاً صارماً، شأن السيمفونية، التي تلتزم «شكل السوناتا» الصارم. فهي طليقة تتشكل وفق المنهاج الذي وراءها: في الامتداد، وتوزيع الحركات، والانتفاع من التلوين الأوركسترالي، من أجل مزيد من خدمة الأمزجة، والمشاعر، والأهواء، والأفكار داخل النص.

من النماذج الرائعة واحدة للفرنسي سان سونس (١٨٣٥-١٩٢١) بعنوان «رقصة الموت»، وضعها عام ١٨٧٤ استيحاءً من قصيدةٍ لشاعر مغمور، تقول:

زِك، زاك، زِك، موتٌ في حالة إيقاع
يضربُ قبراً في عقبِـــه،
موتٌ في منتصف الليل
يعزف فوق الوتر اللحنَ الراقص..

و«رقصة الموت» هذه تبدأ باثنتي عشرة ضربةً من وتر قيثار، كأنها ضربات ساعة، تصحبها ضربات على أوتار آلة تشلو وفايولين خفيضة. ثم يبدأ الموت لحنه الراقص (فكرة اللحن نسمعها من آلة الفلوت، التي تقودها إلى لحن الڤالس الراقص). وهنا تدهمنا طقطقة عظام الهيكل العظمي (على آلة أكسيلوفون الخشبية) وسط لحن موحش يوحي بريح شتاء. الرقصة تتسارع وتعلو. ثم فجأةً تنطلق الأبواق لتعلن الفجر: آلة الأوبو تحاكي صياح الديك، والأشباح تعود إلى مراقدها.

هذه المقطوعة ذات المنهاج هي موسيقي خالصة أيضاً. ومادتها الكابية أو المريعة لا تجعلنا بالضرورة مرتاعين وكابين. فالافتراض الذي يرى بأن العواطف والنوازع التي تطرحها الموسيقى هي بالضرورة التي ستستثار لدى المستمع، إنما هو افتراض خاطئ وتبسيطي. ولقد أدرك ذلك نيتشه، الذي قال: «حتى التراجيديا إنما هي توكيد للحياة».

الأوپرا والشعر

هناك توافق لا شك فيه بين الفنون: الموسيقى، الشعر والرسم، في المراحل التاريخية التي عرضنا لها في أحاديثنا السابقة. إن الإصغاء لألحان موتسارت ولعوالم أوپراه الموسيقية ليذكر بأجواء الفرنسي فراكونار (١٧٣٢ـ١٨٠٦) التشكيلية، ذات الانفتاح الجديد والجريء على الحياة الحسية النابضة. والالتفات إلى الرومانتيكي بيرليوز في أهوائه العاصفة ليستحضر لوحات ديلاكروا الشهيرة، والانتقال إلى هدأة ديبوسيه الانطباعية، حيث تغيم الخطوط والتفاصيل يصحبه انتقال تلقائي إلى لوحات مونيه. وكذلك الأمر مع «تعبيرية» كل من شوينبيرگ وبيرگ، التي تصحب، دون تفاوت، تعبيرية مونك وكوكوشكا العنيفة الباطنية في الرسم. (وسنفصل في ذلك في كتابنا التالي «الموسيقى والرسم»)، وهذا التوافق أكثر إلحاحاً بين الموسيقى والشعر، كما رأينا.

في إحدى التفاتاته يقول الفرنسي ديدرو بشأن هذا التوافق: «إن من السخف التخلي عن طرز الموسيقى القديمة والاحتفاظ بالوقت ذاته بالأشكال الشعرية القديمة، لأن أسلوب الشاعر يجب أن يتشاكل ويتوافق مع أسلوب المؤلف الموسيقي.» ولعل أوپرا «بيلياس وميليسَندا»، التي ألفها ديبوسيه عن نص المسرحي الرمزي ميترلِنك أوضح وأنضج مثال على ذلك. فقد كانت القاعدة التي اعتمدتها المسرحية هي الرمزية التي تميل إلى الإيحاء لا التسمية، وإلى جمالية اللامباشرة واللاحركة. هذا الأسلوب في اللغة الأدبية تابعه ديبوسيه بأسلوبه الموسيقي الملائم تماماً، بحسيته المتسامية، وبتجنبه التتابع الأفقي للأحداث.

الأوبرا هي أرفع الصيغ التي تسعى إلى هذا التوافق الشعري الموسيقي. ولكن قبل أن يقبل أحدنا على هذا الفن الغرائبي يجب أن يحقق إجابةً وافيةً مع نفسه عن ماهية هذا الفن. إحدى القواميس تعرّفه بأنه «مسرحية تمثل الحياة في عالم آخر، حيث أبناؤها لا يعرفون الكلام بل الأغنية، ولا الحركات بل الإشارات، ولا الأمزجة بل المواقف». هذا التعريف يشير إلى لاواقعية الأوبرا، والمقبل عليها يجب أن يتخلى عن ضوابط المنطق والإقناع، ويدخل مأسوراً مستسلماً، بصورة إرادية، للامعقوليتها، ولقواها التعبيرية المذهلة مرةً واحدة، على حد تعبير ستَندال. واستندال، الذي كان مأخوذاً بأوبرا الإيطالي روسّيني ووضع عنها كتاباً معروفاً، يرى الناس طبقتين: «أولئك الذين أشار إليهم سابقاً، ممن يحبون الأوبرا، وهؤلاء فقراء الروح، عديمو العواطف، متبلدو الحس... ممن يضيقون بها».

حين سئل الشاعر الإنكليزي أودن عن سبب ولعه بكتابة «الليبريتّو» (وهو السيناريو الشعري للأوبرا) أجاب «لأن الأوبرا هي آخر ملاذ الأسلوب للأسلوب الرفيع، لا تتعامل إلا مع المستويات العليا للمشاعر والمواقف والأحداث، والمبالغة جزء من جوهرها». وما هو واقعي لا يصبح أوبرالياً إلا عبر ارتفاع متواصل في الكثافة العاطفية. فلو تخيلنا كلاماً عادياً تتكثف فيه العواطف، سيصبح في مرحلة تالية أشبه بخطبة في طبقة صوتية أعلى، ثم سرعان ما يشوبها اللون الموسيقي لتصبح إلقاءً، ثم إلقاءً منغماً يسمى في اللغة الموسيقية «الرِسْتتيف» غير المصحوب بآلة موسيقية، ثم تخيل هذا «الرِستتيف» وقد أحوجته كثافة المشاعر الى آلة موسيقية مصاحبة، بعدها يصبحُ ذلك الكلام الأول «آريوزو» (أغنية بسيطة الشكل واللحن)، ثم يصبح «آريا» (أغنية مكتملة الشكل)، ثم «كولوراتورا» (حين تحتاج الأغنية أن ترتفع إلى أعلى الطبقات الصوتية).

كيف يتوافق النص الشعري مع التأليف الموسيقي الأوبرالي؟

العمل الأدبي، الذي يبدو عظيماً في درجة النضج والاكتمال التعبيري، قد يسبب إشكالاً للموسيقي الذي يرى ضرورة أن تترك له فرصة أن يقول شيئاً. وهذا ما حدث مع عدد من مسرحيات شَكسبير بسبب اكتفائها الذاتي، الذي لم يترك مجالاً للمعالجة الأوپرالية. يقول الموسيقي بوزوني صاحب أوپرا «دكتور فاوست» ١٩٢٤: «إن الموضوع الوحيد الملائم لتأليف الأوپرا هو ذلك الذي لا يمكن أن يصل إلى هدفه في التعبير التام بغير الموسيقى».

ولكن العمل الشعري الذي يطمع أن يكون أوپرا لا بد أن يتوفر على ما يسمى بـ «اللحظات الأوپرالية»، مقاطع شعرية تنطوي على روح الأغنية، تشبه تلك التي نجدها في لحظة نكران «عطيل» اليائس: «والآن وداعاً/ وداعاً للعقل المستريح، وداعاً للرضا» التي ارتفعت إلى ذُرى لحظات الموسيقي ڤيردي اللحنية في أوپرا «عطيل»، شأنها شأن «أغنية الخمرة»، و«أغنية الحب» الثنائية، و«أغنية الانتقام» الثنائية، و«أغنية الصلاة»، و«أغنية الصفصاف»، التي انتفع فيها ڤيردي من نص شَكسبير.

وأحياناً يتخفى البناء الأوپرالي تحت الشكل الأدبي، الذي يبدو غير درامي كفايةً، مثل «آلام فيرتر» لگوته. فهي مجموعة رسائل ولكنها تبوح بمجموعة مشاعر ذات ذُرى، وهذه الذرى هي التي مكنت الموسيقي الفرنسي ماسينيه من بناء أوپراه التي بالاسم ذاته (١٨٨٧). في إحدى الرسائل يرد هذا المقطع: «آه من هذا الفراغ، هذا الفراغ الكريه في صدري. كم يشوقني مرةً أن أضمها وأشدها إليه كي يمتلئ». هذه الرسالة أصبحت في حنجرة البطل أروع أغنية، وهي تذكر بـ «أغنية الرسالة» في أوپرا «يوجين أونييگِن» (١٨٧٨)، التي وضعها تشايكوفسكي عن رواية پوشكين الشعرية.

في هذا المسار تبدو الموسيقى على النقيض من الأدب النثري. وهي تضعف بمقدار ما تبتعد عن الشعر، في التأليف الغنائي والأوپرالي، وحتى

في الاستيحاء، الذي تعتمده المقطوعة الموسيقية الخالصة. هناك كتّاب كبار يعتمدون كلياً على سلطان لغتهم ذاته كأداة وصفية (من أمثال الروائي الإنگليزي ترولوب، جين أوستن، ديكنز، برناردشو، وڤيرجينيا وولف. عنصر الفن في نثرهم وصفي وتحليلي، في حين تعتمد الموسيقى أساساً غنائياً تعبيرياً. وهذا لا يعني أنهم لا يتعاملون مع العواطف العنيفة الضاجة التي تعتمدها الأوپرا، إلا أن هذه العواطف القلبية مقيدة عبر مصفاة أسلوبية ومفاهيمية حادة. حتى لتبدو الأعماق الإنسانية مسرح كلمات ومفاهيم، والأوپرا تتطلب مسرح أفعال: انفعالات، وعواطف، واستغراق في الحركة.

طبعاً، هناك أعمال شعرية غنية موسيقياً، ولكن هذا الغنى قد يسبب إشكالاً لدى الموسيقي. فالشاعر الألماني شيلر(١٧٥٩ـ١٨٠٥) وضع مسرحيةً شعرية، هي «عروسة ميسينا»، بمواصفات أوپرالية، ولكنها ظلت الأقل جاذبيةً من بين أعماله بسبب غناها الموسيقي المتعمد في لغتها. في حين نجحت أعمال شعرية أخرى له مثل «ماري ستيوارت» التي وضع موسيقاها الإيطالي دونيزَتّي.

في الموسيقى وفي الشعر، كما في الطبيعة تماماً، يمثل الإيقاع قوة الحياة. وغيابه يعني الموت. يحرص على ذلك كل موسيقي وكل شاعر، كما يحرص القلب الإنساني على ذلك بنبضه، وجذور الطبيعة بنسغها. يقول الأوپرالي الكبير روسيني: «التعبير الموسيقي يعتمد على الإيقاع، وفي الإيقاع تكمن كل طاقة الموسيقى. لأن الايقاع ينطوي على الحركة». وعن ذلك عبر الشاعر الألماني هوڤمانستال، الذي مدَّ الموسيقي شتراوس بكل نصوص أوپراته: « قاعدة الدراما هي الفعل، حاداً، قاسياً كان أو هادئاً. ميكانيكياً أو نفسياً. في الأوپرا تأتي الموسيقى لتساعد الفعل، كتيارين يؤازر بعضهما بعضاً».

الأغنية الجدية

الصحبة الحميمة بين الشعر والموسيقى في الأغنية الشعبية بديهة تاريخية. وفي هذه الأغنية تبدو الصحبة في أبكر مراحلها براءةً وبساطة. وارتباطها بالإيقاع الراقص، بفعل ارتباطها بالرقص أكثر وضوحاً. ولكن هذه الأغنية التي تقبل على وضع ألحانها الجماعة، أو ينفرد في تأليفها مجهول تمثل موهبته روحاً جماعية، أصبحت مع الأيام ترتبط بمؤلف معلوم، يضفي عليها شيئاً من خصوصية فرديته. إلا أنها فردية لا تضاهي، على امتداد اللحن، تلك الروح الجماعية التي تتلبس صوت الفرد.

الصحبة العربية بين الشعر والموسيقى يتقاسمها هذان النوعان: الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف، والأغنية الشعبية للمؤلف المعلوم، أما النوع الثالث الذي عرفته الموسيقى العالمية الكلاسيكية فقد نقع على آثار امتداده في كتاب الأغاني للأصفهاني، ولكننا لا نمسك بثمرة منه في حاضر موسيقانا العربية. هذا النوع الثالث لا ينشأ ويتطور إلا داخل مناخ الموسيقى الجدية المتطورة، التي تنشأ وتتطور بدورها داخل ثقافة وحضارة المدن.

في الحضارة العربية لم تقتصر الثقافة على لغة معزولة عن مجرى الحياة العام، كما هي اليوم. وكانت الموسيقى تتغذى من فصاحة ورفعة الشعر والفكر والدين معاً، وتنمو معها داخل مناخ واحد. هذا المناخ الذي يشذب ويعزز خصوصية الموهبة وفرادتها. ولكن هذه الحضارة طوتها الأيام، وطوت معها أية إمكانية لنشوء موسيقى جدية، وأغنية جدية، بالمعنى

الذي ألفته الموسيقى الجدية الغربية (والموسيقى الجدية الهندية من الشرق خصوصاً).

الأغنية الجدية (النوع الثالث من تسلسل فن الأغنية) تسمى في الإنكليزية ART SONG تمييزاً لها عن FOLK SONG، لأنها ترتفع فنياً، في النسيج والشكل، وفي التعبير الأكثر خصوصية، عن القاسم البسيط المشترك الذي يتوزع الأغنية الشعبية. وهذه الأغنية الجدية أرفع تفاعلاً وأعمق مع النص الشعري. وبالرغم من أن هذين النوعين ازدهرا جنباً إلى جنب منذ مرحلة «التروبادور» إلا أن الأغنية الجدية انفردت، في صياغة اللحن، بالنص الشعري الغنائي ذي المستوى الأرفع، في حين ظل النص الذي تعنى به الأغنية الشعبية بسيطاً، وشعبياً هو الآخر. وعادةً ما يكون ذا مقاطع متتابعة يتكرر فيها اللحن ذاته في كل مقطع. بنية اللحن تلاحق بنية النص بالتكرار، تماماً كما هو مألوف في الأغنية العربية اليوم، وفي الأغنية العربية منذ الموشحات.

الأغنية الجدية تلاحق النص الشعري في القصيدة المعتمدة، ساعيةً إلى تفسير كل وحدة موسيقياً. ولذا فهي تقبض على مزاج كل مقطع دون تكرار. ولقد اكتمل نضج هذا الفن وهيمنته منذ أواسط القرن التاسع عشر.

إن نجاح هذه الأغنية يعتمد على المزج والالتحام التامين بين النص والموسيقى. وفي بعض الأغنيات الشهيرة تبدو هذه الوحدة من الاكتمال بحيث يستحيل تخيل استقلال النص أو الموسيقى عن بعضها البعض. إن المؤلف الموسيقي باختيار النص، بما ينطوي عليه من مضامين وعواطف شعرية تستثير التلحين، إنما يستخدم كل وسائله الفنية من أجل أن يكشف عن كل الدقائق الخفية وراء وما بين الكلمات: الإيقاع لا يعمل وفق الوزن الشعري فقط بل يؤكده. ومنحنى اللحن يتتبع ارتفاع وانحدار المشاعر في النص. والكلمات والمقاطع المهمة تجد توكيدات موسيقيةً ACCENT

تساعد على إبرازها. والخلفية الهارمونية من الآلة أو الآلات المصاحبة تمنح هامشاً متعاطفاً، ومتجانساً، وقادراً على تلوين الاستجابة من خفيفة مرحة إلى درامية عبوس. وكذلك الأمر مع اللون، أو الطابع الصوتي TEMBRE، فاللحن المشرق الرنان الذي يُعطى إلى صوت «سوپرانو» متلألئ يختلف بالتأكيد عن قصيدة بطولية تُعطى لصوت «تينور» (رجالي صادح)، أو «سوپرانو» غنائي. حتى حركة اللحن TEMPO وديناميكيته، إنما تتغير وفق تغير ظلال المعاني في النص الشعري.

كل هذه العوامل تتوحد من أجل أن تبني موسيقياً ما يرتقي إلى الذروة العاطفية في القصيدة. وهذا الحقل الفني، مع جذره المديد، استقام كيانه المهيب في المرحلة الرومانتيكية، وخاصة على يد الموسيقي فرانتس شوبرت.

إن أي حديث عن الأغنية الجدية، وهو يرتبط بالضرورة بأفق الفن الغنائي، خارج حدود العالم العربي بصورة تدعو للأسف والتأمل، يدفعني دون رفق للاستدارة إلى قصيدتنا العربية وموسيقانا العربية، وإلى لقائهما الحادث والمزعوم. دون أن يخرج الأمر إلى عالم الأغنية الشعبية التي تناهبتها الأغنية الجماهيرية أو التهريجية. (الموسيقي القديم «حكم الوادي» يرى أنه التزم الموسيقى الجدية ستين سنة، فلم ينل إلا القوت، فاضطر إلى موسيقى التهريج ليعيش مرفهاً. انظر ملحق المختارات).

موسوعة «الأغاني» تبدو معظم المختارات الشعرية، التي وضعت لها الألحان من قبل موسيقيين على درجة عالية من الموهبة كابن سُريج، وسعة المعرفة كإسحاق الموصلي، تنتسب إلى الشعر الجدي، وإلى القصيدة العربية التي كتبت من قبل شاعر بارز وفق الأعراف الشعرية المستقلة عن أي فن آخر. أي إنها ببساطة لم تكتب لتلحن وتغنّى. الأمر الذي يثير أكثر من تساؤل حول طبيعة اللحن الموضوع، خاصةً وإن النص الشعري

لا يعتمد مقاطع ولا لازمة تتكرر لكي نفترض لحناً يتكرر هو الآخر مع كل مقطع ولازمة، بالصورة التي تكشف عنها نصوص الموشحات و«الفنون السبعة» التي تلتها.

تناوب على مقطوعة عمر بن أبي ربيعة التي أولها:

ليت هنداً أنجزتنا ما تعدْ

وشفت أنفسنا مما تجدْ

عددٌ من الموسيقيين منهم إبراهيم الموصلي وابن سُريج ومالك ومتيّم.. ولكن أحداً لا يعرف كيف رافق اللحنُ الكلماتِ والجملَ الشعرية والأبيات. هل تابع إيقاع الأوزان أم تموج المشاعر؟ وهل صحبة الآلة الموسيقية أو الآلات متوازية مع الصوت أم متقاطعة، أم معقبة ومساعدة؟ لم يقطع أحد برأي. ولكننا نفترض، عن إدراك لطبيعة الحاضرة العباسية التي بلغت فيها وحدة الفنون والمعارف مستوىً رفيعاً، أن هذه الوحدة بين الشعر والموسيقى كانت بالضرورة على الدرجة ذاتها من الرفعة.

بالمقارنة مع الأغنية الجدية الغربية والأغنية الجدية العباسية الغائمة الملامح (إسحاق الموصلي يفرق بين الأغنية الجدية والأغنية التي هي لعبٌ وطرب. راجع الملحق آخر هذا الكتاب)، تبدو كل المحاولات العربية اليوم لتقديم أغنية جدية مثيرةً للرثاء. لقد كفاني سماع القليل منها عن الكثير الذي سمعت به. الموسيقي يتوهم أن اختياره قصيدة جدية (أو فصيحة بمعنى أدق) سيكفل له تحقيق أغنية جدية بالضرورة. وهذا إسحاق الموصلي يزدري لحناً لأبيه إبراهيم؛ لأنه وضعه قسراً بفعل استحسانه لقصيدةٍ للعباس بن الأحنف، متوهماً أن جدية النص تعطي لحناً جدياً! (راجع ملحق المختارات). والشاعر بالمقابل يوهم بأنه سيضفي بنصه مسحةً جديةً على الموسيقى التي تبدو لعينيه هجينةً وتهريجية. والحقيقة

العارية، التي لا يحب أحد التحديق فيها، تكشف عن عورة لا سبيل إلى تجاوزها بالإيهام.

الأغنية الجدية، شأن أي فن جدي وعلم جدي تحتاج إلى حياة ثقافية جدية، ولن أقول حضارةً بالمعنى الذي استوت عليه حضارة الغرب. الشاعر فيها يحسن الإصغاء إلى الموسيقى الجدية كضرورة ثقافية، كما يحسن الإصغاء إلى النص الشعري، وإلى التأويل النقدي والسيكولوجي والفلسفي. وأذنه ترتقي، في الدربة، إلى حساسية عينه في النظر إلى اللوحة. والموسيقي كذلك، يحسن قراءة الشعر، واللوحة، والفلسفة، والنفس الإنسانية كمصادر معرفة ووعي لا سبيل دونها إلى بناء لحنه. ولن يكون الرسام والنحات والسينمائي والمسرحي بعيداً عن دائرة هذين.

كيف إذن، والشاعر لدينا لا أذن له (دربة الأذن ترتبط بالموسيقى الجدية وحدها، ولا مجال لخداع النفس. والشاعر العربي، إلا فيما ندر، لا يعتبر الموسيقى إلا تطريزاً كمالياً، ولا يشغله منها إلا الأسماء، الألفاظ!). والموسيقي لدينا، الذي يزعم لنفسه وللإعلام أنه جدي، لا علاقة له بالثقافة الشعرية إلا كتطريز كمالي شأن صنوه الشاعر، ولا بالفن والفكر. بل ليس له علاقة حتى بالثقافة الموسيقية، إذا ما ابتعدنا قليلاً عن ثقافة الاحتراف المهني! فمن يتسع وقته، ومزاجه، وذوقه، وركام تربيته النائم على كيانه لكل سوناتات بيتهوڤن، ورباعياته، وسيمفونياته، وأغانيه، أو «كَنتاتات» باخ التي تتجاوز المئتين، ورباعيات هايدن الوترية، وفراديس موتسارت، وأغاني شوبرت، وأوپرا ڤيردي، وڤيڤالدي، وموتيفات ڤاگنر، وتنافرات شوينبيرگ، وتيارات الحداثة وما بعدها !!

النتيجة أن الأغنية الجدية العربية تبدو أحياناً أكثر تهريجيةً من الموسيقى التهريجية الشائعة، لأنها تحاول وحدةً بين شاعر لا يسمع الموسيقى، وموسيقي لا يقرأ الشعر !

شوبرت والشعر والأغنية

الأغنية الجدية أو الكلاسيكية، التي ارتبطت في أنضج مراحلها باسم فرانتس شوبرت، تمتد جذورها إلى مرحلة «التروبادور»، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. هؤلاء الذين سموا في ألمانيا بـ «مغني الحب»، ثم في إيطاليا عصر النهضة وعموم أوروبا بـ «المادريغال». وعاشق هذا الضرب من التأليف الموسيقي لا شك على معرفة بالكثير منه لدى الإنكليزي هنري بورسيل والنمساوي هايدن، ووريثه موتسارت.

كان موتسارت (١٧٥١ـ١٧٩١) كثير الإنتاج ومتنوعه، ورائعاً في كل كثرته وتنوعه. فإلى جانب أوپراه الرائعة، وكورالاته الرائعة، وسيمفونياته الرائعة، وكل موسيقى غرفته الرائعة، من سوناتا، وثنائية، وثلاثية، ورباعية، وخماسية، لديه حقل رائع من هذه الأغنية الجدية التي سميت لديه بـ «الليد» LIED، وهي مفردة ألمانية سوف تشيع وتنفرد بدلالتها هذه في كل اللغات.

«الليد» تهدف إلى قصيدة على شيء من القصر والاكتفاء الذاتي، تصحبها عادةً آلة البيانو، وأحياناً الأوركسترا، لتستقطر منها بعضاً من معانيها الخفية. ولقد كانت «ليد» موتسارت بسيطة، جميلةً ومباشرة. ولعل «أغنية البنفسج» للشاعر گوته أكثر أغانيه رقةً وشهرة، يوم أحرقت لويس رسائل حبيبها الغادر:

في المرج بدت بنفسجةٌ،
بانحناءة متواضعة، محتشمة وجذابة،
ولعلها كانت أكثرهن حلاوة.
وعلى مقربة خطرت راعية غنم
بخطوات ومسرات الشباب،
وهي تغني، وتغني

على امتداد طريقها هذه الأغنية:

آه، أيخطر ببال البنفسجة، أي توقٍ بي
لأن أمتلك جمال الطبيعة
ولو للحظة واحدة.
حينها قد ينتبه حبيبي إلي
وإلى صدره يضمني،
أي توق بي
ولو للحظة إضافية واحدة....

القصيدة كُتبت في ثلاثة مقاطع (ستانزا)، وبدل أن يضع موتسارت اللحن وفق ما يُسمى بـ «شكل الستروفك» Strophic، (وهو الشكل البسيط الذي يعتمد وضع اللحن لفقرة شعرية واحدة، ثم يُعاد اللحن ذاته في كل مقطع. تماماً كما نعرفه نحن في الأغنية العربية.) وضعه على ما يُسمى بـ «الشكل المتواصل» Through، الذي تأخذ كل فقرة جديدة لحناً مختلفاً جديداً، لا يعتمد التكرار.

ثم أضفى بيتهوفن على هذا الفن شيئاً من أنفاسه المتأملة، المركبة، بحفنة من الأغنيات، إلى أن جاء الى الوجود الموسيقي سيدُ هذا الفن بلا منازع: شوبرت.

كان مطلع القرن التاسع عشر في النمسا نموذجياً في لقائه مع موهبة

شوبرت، من أجل فن الأغنية هذا. فقد طلع شعراء بقيادة گوته يرفعون لواء «الرومانتيكية»، من شكل شعري جديد تكون فيه القصيدة الغنائية معبّأةً بالعاطفة، ولغتها مشحونة بالمشاعر، التي تستصرخ الموسيقي من أجل الإنجاز. كما أن الموسيقى حققت تقارباً نموذجياً مع الشعر والأدب عموماً، في هذه المرحلة وعلى امتداد القرن التاسع عشر كله. إلى جانب أن آلة البيانو أصبحت في أحسن حالاتها كمالاً وطواعيةً، (أول صنعها تم عام ١٧٠٠في إيطاليا على يد كريستوفوري). كل هذه العناصر كانت تنتظر الموهبة التي ستأخذ بها إلى طريق الأغنية الجدية، التي لا يمكن تصور موسيقى جدية دونها.

عاش فرانتس شوبرت (١٧٩٦ـ١٨٢٨) واحداً وثلاثين عاماً فقط، أنجز فيها، إلى جانب سيمفونياته التسع، وأعمال البيانو المنفرد المئة والعشرين، وموسيقى الغرفة التي تجاوزت الثلاثين، عدداً خيالياً من الأغنيات تجاوز الستمائة. ولذلك تبدو اللحظات التي تنتسب لحياة شوبرت، شأن لحظات موتسارت، انعكاسات نادرةً من عالم علوي.

الأغنيات مختلفة في النوع والطول والجدية. ومادتها متنوعة تتقافز بين: الحياة، الموت، الحب، الطبيعة، الحيوان، البلدان، الفصول والمواسم. وكل أغنية عبارة عن دراما صغيرة. دراما داخلية أحياناً. وأحياناً قصةً بعدة أصوات. أو مراقبةً متأملةً لشيء من الحياة. أو استحضار قوى غامضة من الذاكرة عصية على الإدراك. ولنأخذ من أغانيه هذه النموذج، الذي طالما شُغف به المغنون، وهو أغنية ERLKING . والاسم لروح شريرة في الأسطورة الألمانية تخطف الأطفال إلى الموت. حكاية تتوزعها ثلاثة أصوات: أبٌ يتعجل في العودة بطفله، عبر الغاب الشتائي المظلم، إلى البيت. طفلٌ يمرض، وعبر الحمى يسمع شبح الموت في صوت «أيرل كنغ»، يدعوه بإغواء ليصبح واحداً من رعاياه. الشخصيات الثلاث متميزة

في هذه القطعة، التي لا تستغرق إلا أربع دقائق، وحولها تصف مفاتيح البيانو المناخ المتجهم، والليل ووعود الشبح الزائفة:

مَن الفارس، في هذه الريح والهزيع الأخير من الليل؟
إنه أبٌ وصغيره. يحتضنه بذراعيه ليبعث فيه الدفء.
لمَ يا صغيري تخفي وجهك مذعوراً؟
ألا تبصر يا أبي الـ «أيرل كنغ» بالتاج والحاشية؟
ليس ما ترى يا بني غير ضباب منحدر.
أيها الطفل المحبب تعال معي
فلدي من الألعاب ما ترغب، حيث حقل الأزهار
وثياب الذهب عند أمي.
أبي ! أبي! ألا تسمع ما وعد به الشبحُ هامساً؟
لتهدأ يا بني ولا تخف،
فما هذا إلا عويل الريح عبر الأغصان.
ألا تذهب معي؟ صغيراتي بانتظارك،
ومعك سيلعبن مساءً، ولك سيغنين ويرقصن.
أبي! يا أبي! ألا ترى صغيرات الـ «أيرل كنغ» وسط تلك الظلمة؟
لا أرى، يا بني، غير صفصافة عتيقة شائبة.
أحبك، ووجهك الحلو يستثيرني،
فإن لم تستجب يسيراً سأستخدم القوة.
أبي! يا أبي! إنه يمسك بي الآن،
وقبضته الباردة تؤلمني!
يرتجف الأب ويدفع بفرسه مسرعاً،
حاضناً بقوة طفله المحموم بين ذراعيه.
يصل البيت فزعاً مكروباً
وطفله بين ذراعيه ميت.

الأغنية وضعها شوبرت عام ١٨١٥، وكان في الثامنة عشر من عمره، وهو العمر الذي ألف فيه سيمفونيتين، أربع سوناتات، «أداجيو»، اثنتي عشرة مقطوعة رقص، عشرة تنويعات على البيانو، قدّاسين، وخمس قطع درامية، إلى جانب ١٤١ أغنية.

في «أيرل كنغ» تفتتح البيانو المصاحبة الأغنيةَ بثلاث نغمات متتابعة كعدو الفرس. والشخصيات الثلاث إنما تتمايز بتمايز حركة الإيقاع في اللحن، الذي يؤديه صوت المغني. طبقة الأب أخفض، بصورة واضحة، من طبقة الطفل. في حين تنفرد طبقة الشبح بلون الإغواء الناعم، وكأنها تقبل من عالم آخر.

القصيدة للشاعر گوته، وهي واحدة من أكثر من ثلاثين قصيدةً انتخبها «شوبرت» من عميد الحركة الرومانتيكية الألمانية، بفعل لغته الصافية، التي عبر فيها عن أصدق المشاعر، وأعمقها وأكثفها.

عاش «شوبرت» ومات في ڤيينا، فقيراً معدماً مثل عائلته. وكانت عبقريته الموسيقية، على امتداد حياته، في الظل. وكذلك نتاجه الغزير، الذي لم ير النور إلا بعد رحيله بعقود. وبالمقابل عاش الشاعر گوته (١٧٤٩ـ١٨٣٢) معظم حياته المنتجة، ومات في مدينة «فايمر». وهو ينتسب لعائلة موفورة العيش، ويتمتع بموقع اجتماعي ووظيفي وثقافي رفيع المستوى. وكانت عبقريته الشعرية والفكرية تحت الأضواء، وهالة المجد على امتداد حياته الطويلة.

ولكن بعد رحيل الاثنين لم يشأ التاريخ إلا أن يعبث بمقدرات العبقريين، فلقد بدأت الظلال تزحف ثقيلةً فوق قصائد الشاعر الكبير، مدفوعةً برياح الرومانتيكية العاتية التي ازدهت بها اللغة الإنگليزية، حتى كاد گوته أن يعود محلياً. في حين بدأت أغصان موسيقى «شوبرت» تتفتح وتورق لتخرج من بستان «ڤيينا» الظليل إلى حدائق العالم. وفي كل مكان بدأت

التطلعات تشرب من ينابيع «شوبرت» ولا ترتوي، خاصةً من ينبوع أغانيه.

كان شوبرت يرقب بشوق، وهو شاب فتي، نتاج الشاعر الشيخ من بعيد. يطمع بالتقرب إليه، هو الذي خبر الشعر الألماني، ويؤمل النفس بلقاء. فلقد كان في مرحلة النضج لا يتوقف يوماً عن انتخاب قصائد ملائمة من هذا الشعر الألماني الوفير، ليبعث بها أكثر من حياة من خزين ألحانه. قصائد لمشاهير مثل شيللر، وهاينه، وموللر... ولكن إعجابه الأشد لم يتجاوز گوته، حتى أنه وضع ألحاناً لثمانين من قصائده.

ولقد حدث أن أرسل مجموعةً من هذه الألحان المبكرة إلى گوته ذاته بيد جوزيف فون سباون، ولكن گوته لم يكلف نفسه حتى النظر إليها. والمدهش أن هذا الشاعر الكبير الذي كان وثيق الصلة بالموسيقى والفن، وعميق الصلة بموسيقى الشعر داخل قصيدته الغنائية، ظل يحلم بموتسارت، المؤهل الوحيد لتلحين «فاوست» كأوبرا، كما قال لإكرمان، الذي سجلها في كتابه الرائع «أحاديث مع گوته. وظل يحلم حتى آخر سنوات عمره بإعداد أغانيه موسيقياً: «واحدة من هذه الأغاني قد تؤدى على لسان فتاة حلوة مع البيانو في مكان ما. ولكنها ستظل صامتةً بين أبناء جلدتي...»، قال ذلك عام ١٨٢٧، العام الذي كان شوبرت قد أنجز فيه كل ألحان القصائد الثمانين.

تجاهل گوته الشهير محاولات شوبرت المنسي، ولم يلتفت إلا بحكم الصدفة إلى لحن أو لحنين، في حين كان يحتضن موهبة الأرستقراطي الصغير مندلسون، الذي يجيئه من إنكلترا، بحكم انتمائه إلى الطبقة المرموقة ذاتها.

جانب الشهير گوته، هناك شاعر ألماني مغمور يدعى وليم موليز، توفي شاباً عام ١٨٢٧، عام وفاة بيتهوڤن وقبل عام من وفاة شوبرت. خلف حفنةً من القصائد كان يأمل، في رسالة كتبها لصديق قبل وفاته، «علَّ

روحاً شقيقةً لروحه ستلتقط أذناها الألحان الكامنة في كلمات قصائده وتعيدها أغنيات». ومن ألاعيب القدر أن تجد هذه القصائد المنسية روحاً شقيقةً في شخص «شوبرت»، لتبعث فيها الألحان الخالدة، وتشيعها إلى أركان الأرض الأربعة. حدث كل ذلك في حياة الشاعر مولير دون أن يعرف، فقد كان شوبرت ينتخب القصائد التي تعجبه، كما قلت، ويضع لها الألحان في عزلته، ثم يعرضها لاهياً على نخبة من أصدقائه الشبان، وبعدها تُطوى في الأدراج.

مجموعة «مولّير» تنفرد دورة أغانٍ بالشهرة والمجد تضم ٢٤ قصيدةً تحت عنوان «رحلة الشتاء» WINTERREISE، تدور حول عاشق خائب ينتهي إلى التجوال عبر أصقاع شتائية متجلدة، حاملاً عبء رأس لا يهدأ وينتهي إلى الجنون.

إذا ما أردت أن أقرن شوبرت بشاعر أو كاتب، فسيُقبل تشيخوف وحده شبيهاً.

ما تسمعه من شوبرت هو ما تسمعه من مسرحيات تشيخوف: غموض لا يُسبر غوره للوجود، يُعالج بأذن بالغة الحساسية في فهم هشاشة الحياة، وضعف وتطلع كل كائن إنساني. وهناك دائماً شيء خفي لا تراه، أو تسمعه. ما من تنميق ومفاخرة، وغرور. الموسيقى تتدفق بصورة طبيعية، مثل نافورة، من قلب متفتح.

يُروى أن مكسيم غوركي كان يقول بشأن تشيخوف: إنك «ما أن تذكر اسم تشيخوف حتى يتنهد الناس كما لو أن طفلاً دخل الغرفة تواً». هذا بالضبط ما كانت عليه معاملة الناس لشوبرت، أيضاً، وكيف استجابت أجيال من محبي الموسيقى لموسيقاه. على خلاف بيتهوڤن، لم يكن شوبرت يطمع في تغيير العالم، ومع هذا كان يرتقي قمم المشاعر التي كان بيتهوڤن يحاولها بروح درامية.

في عالم تشيخوف يبدو الحزن والابتهاج وجهين لعملة واحدة. شوبرت وجد الخيط ذاته الذي يربط الفرح (وعادةً ما يعبر عنه بالمقام الصغير) بالأسى (الذي يأخذ أحياناً المقام الكبير). يبعث فيك النشوة على الدوام، ويفاجئك. وباستعارة تعبير من كاتب نمساوي كبير، فإن شوبرت يعبر «عن ذلك المزاج المستثار الهادئ، حيث كل شيء يبدو مفعماً بالنشوة.»

شعر الجاز

«شعر الجاز» ظاهرة ليست بعيدةً عن التيارات «الخارجة» عن السياق، التي برزت في النصف الأول من القرن العشرين في الثقافة الأمريكية، على وجه الخصوص، مناهضةً للسياق الشعري والثقافي السائد آنذاك. فهي صوت متمرد، لم تولد بصورة عفوية، بل ولدت بدراية دقيقة، حددها الشاعر كينيث رَكسروث بقوله: «مهم جداً أن يُنتزع الشعر من بين يدي أساتذة الجامعة، ويُخرج به إلى الحياة. في هذه الخطوة يصبح الشعر مبدعاً.

شعرٌ بدأ يُقرأ على الجمهور بمصاحبة آلة الگيتار، التي تعزف اللون الموسيقي المُسمى Blue، أزرق. وإذا كان لهذا الضرب من النشاط الموسيقي الشعري جذرٌ يُذكر في التاريخ الحديث فيعود إلى محاولات الشاعر الفرنسي تشارلس گروس (١٨٤٢ ـ ١٨٨٨)، الذي ينتسب لجيل الشاعر مالارميه. كان يلقي قصائده إلى الجمهور بمصاحبة فرقة موسيقية. وقد حفظت باريس هذا التقليد من القرن التاسع عشر حتى اليوم. ولأن جوهر هذا النشاط، الذي ينتسب لموسيقى الجاز، على حقيقته أمريكي، وأفريقي- أمريكي بصورة أدق، فإن المبادرات الأولى للجمع بين الجاز والشعر تمت على يد الشاعر المعروف لانگستون هيوز (١٩٠٢ ـ ١٩٦٧) الذي كان يُنشد الشعر بمصاحبة آلة البيانو، وماكسويل بودنهايم (١٨٩٢ ـ ١٩٥٤) في العشرينيات، وكينيث رَكسروث (١٩٠٥ ـ ١٩٨٢) الذي بدأ مصاحبة فرقة الجاز فعلاً، والذي أسس حركة «نهضة سان فرانسيسكو»

الشعرية، وشارك بصورة فعالة في حركة الـ «بِيت»، واصل النشاط الشاعر الناشط كينيث باتشين (١٩١١ ـ ١٩٧٢)، الذي كان تجريبي النزعة. ففي الستينيات تبنى مساراً آخر يجمع بين الشعر هذه المرة وبين الفنون البصرية، وأطلق عليه اسم «قصائد الصورة».

إحدى قصائد لانگستون هيوز الجازية بعنوان «جازيونا»:

آه، أيتها الشجرة الفضية،
يا أنهار الروح المضيئة.
في كاباريه هارلم
ستة لاعبي جاز طوال الرؤوس يعزفون.
فتاة راقصة بعينين جريئتين
ترفع عالياً تنورة من الحرير الذهبي.
آه، أيتها الشجرة المغنية!
يا أنهار الروح المضيئة!
أكانت عينا حواء في الحديقة الأولى
أكثر جرأة؟
أكانت كليوپاترا رائعة
في عباءة الذهب؟
آه، أيتها الشجرة المضيئة!
يا أنهار الروح الفضية!
في الكاباريه التي تُدوِّم
ستة لاعبي جاز طوال الرؤوس يعزفون.

الشعراء، وليس الموسيقيون، هم من بدأ حركة «شعر الجاز». بدأت الحركة في سان فرانسيسكو، المدينة التي تُدعى «پاريس الجيل الأكثر شباباً». كانت المدينة مركز يجمع عدداً كبير من الشعراء المعاصرين، من أمثال كينيث رَكسروث، ألين غِنسبيرگ، كينيث باتشِن، لورنس ڤيرلينغيتي

وجاك كورياك. وكانت المدينة أيضاً مركزاً لعازفي موسيقى الجاز المحدثين. خلطةً بالغة الحيوية باتجاه التجريب والطليعية.

إلى جانب الدافع الطبيعي لدى الشعراء الشبان لتوسيع رقعة جمهورهم، كان هناك من يجد في هذه الإضافة الموسيقية تعزيزاً جديدا للشعر الذي كان يُقرأ إلى الجمهور منفرداً. وإلى جانبهم من يرى أن الشعر، منذ مطلعه، لم يتخلف عن صحبة الموسيقى. فيرلِنغيتي كان الشاعر الذي وضع أول قصيدة في الشعر الإنكليزي خصيصاً لتُعزف في صحبة موسيقى الجاز. القصيدة تُدعى «سيرة ذاتية»:

أعيش حياةً هادئةً في حي مايك كل يوم
مراقباً أبطال مباراة البليارد
ومدمني الدبابيس الفرنسيين
أعيش حياةً هادئةً في إيست برودواي
أمريكيّ أنا
فتى أمريكي أنا.
أقرأ مجلة «الفتى الأمريكي»
وأصبحت فتىً كشافاً في الضواحي.
توهمت أني توم سوير
أقبض على جراد البحر في نهر برونكس
متخيلاً المسيسيبي.
أملك لعبة البيسبول، ودراجة توزيع.
أوزع «دليل المرأة في البيت» في الخامسة بعد الظهر....

شعر يطمع أن يتحدث بلغة الحياة اليومية مع أكبر عدد من الجمهور. وعلاقة هذا الشعر بموسيقى الجاز المصاحبة تعتمد أولوية الشعر، فعازفو الجاز يلاحقون تأويلات الشاعر لنصه، على حد قول الشاعر

«فيرگاسون»: «الموسيقى تؤلَّف على هوى قراءة الشاعر... ويُخطط لها لتعزز من المادة العاطفية في النص الشعري.» المهم ألا يكون العزف الموسيقي خلفيةً للقراءة الشعرية. فصوت الشعر يجب أن يتزاوج مع الصوت الموسيقي، وكأن حنجرة القارئ آلة موسيقية أساسية مُضافة. هذه الآلة الشعرية المصوّتة، إن صح التعبير، تتناوب مع موسيقى الفرقة، شأنها شأن الساكسفون، أو البيانو. قراءة الشعر، يقول ريكسروث، على خلفية موسيقية لا يمت لفن «شعر الجاز» بصلة، وهو في رأيي إجراء سخيف.

الشاعر الماهر في قراءته مع العزف الذي تؤديه فرقة الجاز يعتمد على مقدار تأرجحه وتمايله مع الموسيقيين، تماماً كما يعمل مغني الجاز الناجح. الشائع أنك تجد الكثير من النصوص الشعرية «الجازية» ليست بمستوى الموسيقى ذاتها. النص الشعري الجازي يجب أن يتمتع بصدق عاطفي خالص. النص الشعري يمنح لموسيقى الجاز غنى لفظياً، كما أنها تمنح لنصه اللغوي غنىً لحنياً وإيقاعياً.» وعادةً ما ينوه رَكسروث، عبر مقالاته العديدة عن هذا التيار، بأن موسيقى الجاز، على عكس ما هو شائع، ليست عزفاً ارتجالياً عشوائياً. إذ لا بد من وجود ذخيرة في رأس العازف من أنغام وتنويعات مخطط لها، في حركة السرعة، وديناميكية كامنة في الارتجال. إن الأشكال الأساسية لموسيقى الجاز التي نعرفها بالغة الصرامة، مثل صرامة «شكل السوناتا» في الموسيقى الكلاسيكية.

يرى الشاعر رَكسروث أن هذه الفاعلية لـ «شعر الجاز» قد حققت توفير جمهور أوسع لكلا الفنين، وللشعر بصورة خاصة. «ثم أنها حررت الجمهور من بعض شوائب الشعر الجدي الذي ألِفته القراءات الشعرية المعتادة. إنها أعادت الشعر إلى صنوه الموسيقى، وإلى طابع الترفيه الذي كان يتميز به أيام اليوناني هوميروس، وشعراء «التروبادور». لقد أرغمت الشعر أن يتعامل مع مشاغل الحياة اليومية، التي صار الشاعر الحديث يتجنبها. يتعامل مع المعاني التي يمكن للجمهور البسيط أن يمسك بها بيسر».

طريقة التعامل التي تتم بين جمهور الشعر اليوم، أعني الجمهور الرسمي، وبين إلقاء الشعر تسهم في قتل الشعر، يؤكد رَكسروث. ويعترف بأن ليس كل الشعر يمكن أن يصلح في أن يكون «شعر جاز». على أن الإسهامات الطويلة وفرت شعراً لا يقل جدية، وعمقاً وتعقيداً عن الموسيقى ذاتها. بعض موسيقى الجاز تجريدية شأن موسيقى باخ، ولكن الغالب منها ينتمي إلى ما يُسمى في الموسيقى الكلاسيكية بـ «موسيقى المنهج»، التي تعتمد حكاية.

قصيدة الصوت

بصورة متزامنة مع «شعر الجاز» ظهرت ملامح «قصيدة الصوت»، أو «الشعر الصوتي». لم تظهر في أمريكا هذه المرة، بل في قلب أوروبا الحرب الكبرى الأولى. ظهرت مع «المستقبليين» و»الدادائيين»، الذين كانوا يرون بأن «قصيدة الصوت» كانت معنا منذ فترة طويلة، وبصيغ عدة: صيغة الشعر الشفاهي المبكرة، وصيغ النطق التي تطلقها الحنجرة عن غير وعي. تعرفنا على هذه في تراتيل القبائل البدائية، وتراتيل الحضارات الأولى. ولكنها في صيغتها المعروفة اليوم وليدة ابتكارات القرن العشرين، تطورت بتطور أشرطة التسجيل الصوتي، وظهور حركة «الموسيقى الكونكريتية» عند نهاية أربعينيات القرن العشرين. ثم عُزز حضورها بانتفاع حركة «البِيت» الشعرية في خمسينيات ذلك القرن، وحركة «الكلمة المنطوقة» في الثمانينات.

المستقبلي الإيطالي مارِنَتّي كتب في ١٩١٤ أول قصيدة صوتية بعنوان «زانك تومب تومب»، والآخر هوگو بال يروي أنه قرأ في «كاباريه فولتير» في مدينة «زيورخ» عام ١٩١٦ قصيدة دون كلمات ذات معنىً يقول فيها:

گادجي بَري بِمبا

گلانْديدي لاولي لونّي كادوري

گادجاما گرامّا بَريدا

بمْبالا غلاندري گلاسّاسّا...

في «دادا: الفن وضد الفن» (١٩٦٤) كتب هانس ريختر عن الحدث قائلاً: «كان هذا أكثر مما ينبغي. فالجمهور، كمن يتعافى من ارتباك الوهلة الأولى، سرعان ما انفجر... واستجاب إلى الشاعر «بال» بعاصفة من التعاطف». ولعل الظرف آنذاك، ظرف اليأس الذي فاضت به سنوات الحرب العالمية الأولى، يقف وراء عواطف كهذه.

ما إن انسحب الشاعر هوگو بال من الساحة، حتى شغل الفراغ شاعر لا يقل درايةً هو كَرت تشفيتَرز (١٨٨٧ ـ ١٩٤٨). المتحمسون لهذا الضرب من الابتكار يجدون قصيدته «يورسونيْت» تحفة رائعة للمرحلة المبكرة من حركة «شعر الصوت». قرأها الشاعر تشفيترز في «بوتستام» عام ١٩٢٥، واستقبلها الجمهور بالحماس ذاته الذي عرفناه مع قصيدة «بال». تقول القصيدة:

أوووووووووووووووووووووووووووووووبي بي بي بي
بي بي بي بي بي بي بي
أووووووووووووووووووووووووووووو زي زي زي زي
زي زي زي زي زي زي ....

في «قصيدة الصوت» عادةً ما تُحرّف العلاقة التراتبية بين صوت الكلمة وبين معانيها. ولعل الذي ساعد على هذا هو هذا الميل إلى التمرد على سطوة الثقافة المطبوعة من جهة، واندفاع باتجاه اعتبار العمل الشعري «شيئاً في ذاته»، وما من معنىً خارجه يسعى إليه التفسير والتأويل. هذا الميل جعل القصيدة مجرد تكوين بصري من جهة، ومجرد تكوين صوتي من جهة أخرى.

«قصيدة الصوت» تسعى، كما جاء على لسان أحد روادها: «إلى تحطيم الرابط النحوي للجملة، والتخلي عن صيغ الصفة والحال، واستخدام الرموز الرياضية والموسيقية بدل النقطة والفارزة، ورمي نظام الصورة في

لجة الفوضى، وخلق مخيلة غير مُعاقة، وقتل الرزانة، وجعل الأدب قبيحاً بصورة لا رحمة فيها». إنها شكل فني يوصل بين ضفتي ما هو أدبي وما هو توليف موسيقي، حيث تتصدر فيها الهيئة الصوتية للكلام بدل أن تحتل قيم المعنى هذه الصدارة: شعر دون كلمات. ولذلك عادةً ما يؤلف «شعر الصوت» للإلقاء فقط.

الشاعر الإنكليزي بوب كوبّنگ (١٩٢٠ ـ ٢٠٠٢) كان صلة الوصل بين الموروث الشعائري البدائي لقصيدة الصوت وبين ظاهرتها الجديدة. فلقد جاء بحركة «دادا»، بكل ما ينطوي عليه مسعاها من هدم وتهور يائس، إلى المناخ الثقافي الإنكليزي. إنه صوت حركة «الشعر الكونكريتي»، الذي كان يتماهى دائماً مع «الشعر الصوتي»، داخل فوران الثقافة المضادة في خمسينيات القرن الماضي.

أواخر سنة ١٩٩٠ من القرن الماضي كتبت عن عرض قدمه الشاعر الفرنسي هنري شومان (١٩٢٢-٢٠٠٨) في لندن، جاء فيه:

«ما هو الشعر الكونكريتي والقصيدة المرئية؟ وما هي القصيدة الصوتية؟ وأي صلة تربطهما بالقصيدة المألوفة التي تعارف عليها الذوق والوعي التاريخيان؟ إن لكل قصيدة شكلاً بصرياً دون شك. كما أن لكل قصيدة طاقةً صوتية، ولكن هذه الكونكريتية وهذه الصوتية لها طابع طليعي وتجريبي متطرف.

إن حضور الأمسية الشعرية للسيد هنري شوپان (شاعر فرنسي) يشبه حضور عرض تهريجي هدفه الإدهاش. لأن التنويعات الصوتية التي مصدرها الحنجرة البشرية هي «النص». ولا يستهدف هذا معنى ما وراءها، بل هو معنىً في ذاته. ولذلك تبدو رؤية الرجل على خشبة المسرح بين مكبريْ صوت على جانبيه، ومع لاقطة صوت تطبق على شفتيه، وحفنة انفعالات وتقلصات تتوزع وجهه ورقبته بفعل الجهد الاستثنائي الذي يتطلبه التنويع

الصوتي، تبدو هذه الرؤية، لمتذوق شعر مثلي، أشبه بدعابة ثقيلة الدم. ولكن الإحاطة بأفق الشعر الغربي، والشعر الفرنسي خاصةً تخفف من ثقل الدم هذا، وتمنح لهذه المحاولات الجسدية المتشنجة بعداً مقبولا. لأن نظرية «النص لذاته» لا تترك مجالاً للتعامل معه على أساس المعنى الذي يتخفى وراءه أو بعيداً عنه.

إن مفردة «كونكريت» الاصطلاحية توفرت في النقد الإنكليزي منذ القرن السادس عشر (سدني في مقاله «دفاع عن الشعر» ١٥٨٣)، حين رفع الشعر فوق الفلسفة «لأن الشعر أكثر كونكريتية». والمصطلح يشير إلى ما هو «عيني دال على شيء مدرك بالحواس، واقعي، ملموس». ولقد وضع هذا المصطلح في مقابل «تجريد» و «تجريدي» الذي لا تمسك به الحواس. في مرحلة الكلاسيكية الجديدة ذات النزعة المثالية (عصر دكتور جونسون) أعطت للتجريدي و «العام» مكانةً أرفع. ولم يعد الميل الشعري إلى عافيته في إعادة الاعتبار لصفة الكونكريتية إلا في المرحلة الرومانتيكية، وخاصةً لدى وردزورث وكوليرج، في هجومهما على القاموس الشعري البائد بفعل التكرار، وعلى نزعة «تشخيص ما هو مجرد». ولكن ازرا پاوند ومجموعة «التصويريين» في أوائل هذا القرن لم يجدا عند الرومانتيكيين تلك المواصفات «العينية» بل وجدا في شعرهم «فلسفة وعلماً مقنّعين»، ولذلك حاولا موجةً شعريةً جديدة: «شعر كونكريتي للأشياء غير المفسَدة بالفكرة والتصريح أو البيان». تي أس أليوت أعطى اللمسة الأخيرة لبناء وطبيعة هذه القصيدة الجديدة، خاصةً بنظريته النقدية المعروفة «المعادل الموضوعي».

في الموجات الطليعية المعاصرة التي بدأت تتفشى على هيئة موضات، في أفق الشعر الحديث، بدأت كلمة «كونكريت» تأخذ معنىً أكثر تطرفاً، بفعل مغادرتها «المعنى» إلى «اللغة». فأصبح شعرها «شعر لغة» حيناً، أو

«شعراً بصرياً»، أو «شعراً صوتياً»، أو «شعر كولاج» أو حتى «شعر آلة طابعة».

في القاعة الملحقة بمكتبة الشعر في «الساوث بنك» أقيمت أمسية للشاعر الكونكريتي هنري شوبان (٥ كانون الأول)، ولقد صوَّت - إن صح التعبير - للجمهور بعدد من النصوص، مستعيناً بمسجل صوتي كأوركسترا. فهو يشير بيديه لأداة التسجيل أن ترفع- أو تخفض- صوت هذا المكبر أو ذاك، دون أن يلتفت كثيراً إلى الجمهور المستسلم للدهشة، أو للأمر الواقع!

يعتبر «هنري شوبان» اليوم أبرز شاعر صوتي في فرنسا. أسهم مع السورياليين، وكان أول اتصال له باندريه بريتون عام ١٩٥٥. بدأ نشاطه الشعري مع أول مجموعة شعرية أصدرها عام ١٩٥٧، وكانت عينةً لخبرة تجريبية تمتد جذورها لنشاطاته مع المستقبليين والدادائيين. ثم وجد شيئاً من ضالته في القصيدة الصوتية. فبدأ نشاطه النثري-بالكاسيت طبعاً- منذ ١٩٥٧، وقدم أكثر من تسع عشرة مجموعةً في هذا المجال، إلى جانب مجموعات شعرية بصرية، وروايات ومسرحيات ومعارض رسم لها الطابع التجريبي الطليعي ذاته.

إن واحدةً من رواياته-الشعرية- «سرطان البحر الكوزموگرافي» (١٩٦٦) تبدأ شأن الحاسبة الإلكترونية هذه الأيام. الأرقام الاعتباطية تملأ صفحات الفصل الأول على هيئة معادلات للطرح والجمع:

«٢٢-٣١٤١٦-٤٢١-٧-٨٧٦-٣-٤ .... إلخ = ٠

الإجابة صحيحة، ولكن لو أضفنا ٣ للمجموع أعلاه فسنحصل على

+++++ ـــــــ = ٧

هذه النتيجة لا يمكن دحضها.

مع ذلك، بعد ٤٠ قرناً من الخبرة، فإن الرقم الذي يناظر ٧ لا وجود له.

ولذلك فنحن سنواصل العملية الرياضية التالية:

١+١=٧

٧+١=١

١+٧=٧ ....»

الأرقام هنا لها حضور صوتي وبصري، لأنها في الفصول التالية تأخذ شكل الحروف بذات الحضور الصوتي والبصري.

في مجموعته الشعرية «علامات»، المترجمة إلى الإنكليزية والتي تضم نصوصاً من (٤٩-١٩٥٦)، لم تأخذ السطوة الصوتية والبصرية كل مجالها المتطرف اللاحق. فالقصائد ما تزال في السياق التجريبي اللغوي الذي عرفناه منذ فتوحات الشاعر أپولينير، ولكنها أيضاً لا تفرط كثيراً بالمعنى وراء الكلمات:

«الشمس المتقدة لها أن تتوهج في صدري
ولها أن تكشف عن ضحكة الحصان
على كل خصلة عشب
مغطاة بالشمس بالشمس مسرعة باتجاه المغيب القديم
المغيب منعكساً في عينٍ ما تلك التي تطرف وتنفتح
على صخرة تومض وعلى صخرة هادئاً سوف أسقط نائماً مسترخياً».

إن نصوص هنري شوپان الشعرية في هذه المجموعة تكشف عن «أسلوب صارم ولكن مع بنية متنوعة. الشاعر فيها انفصل عن التيارات والمدارس الپاريسية والفرنسية عامة، رافضاً غنائية سان جون پيرس وپول كلوديل الشائعة آنذاك، وعازفاً عن السوريالية والواقعية الاشتراكية وما جاورهما». بعد هروبه من أحد معسكرات الاعتقال الألمانية في الحرب الثانية، عمل شوپان طباخاً في الجيش الأحمر السوفيتي. بعد تحرير فرنسا بدأ نشاطه الإبداعي في مجال الشعر الصوتي يتسع، فشكل مجموعةً خاصةً به. كما أنه عمل في مجال السينما والتلفزيون والراديو والمسرح.

رباعية لوفيلد
مقاربة بين الشعر والموسيقى

-١-

هذه محاولةٌ لدراسةِ قصيدة لي تتخذُ زاويةَ نظر تخضع للاعتبارات التالية: إنني كاتب القصيدة، الذي يعرف، أو ما زال يتذكر، شيئاً من أسرارها. ويقدرُ أن يستعيدَ، عبر ضباب تجربتها القديمة، دوافعها ومآل هذه الدوافع في النص، وأنني كتبتها تحت تأثير وأسر محبتي للموسيقى، و«الرباعية الوترية» خاصة. والأخيرة هي مصدر عنوان القصيدة. وإنني، أبداً، أسيرُ المراقبةِ النقدية للنص الذي أقرأ، أي نص. وهي فضيلة قادتني إلى سبل الخلاص من الموروث الشكلي، الذي يُثقل الشعر العربي، والشعر العربي الحديث خاصة. وجعلتني أتفحص العمق والجمال في المعنى أولاً، باعتبار أن الشكل أحد تطلعات المعنى، أو تطلعها الحسي الفريد. إن جمال المعنى هو الذي يهيئ الفرصةَ للشكل الجميل، وعمقَ المعنى للشكل العميق. فلا يوجد جمال مجرد عن جوهره الخبيء في المعنى.

الاعتبارات سوف تعطي لمقالتي صبغةً نقديةً غير مألوفة. فهي مقالةٌ في المخيلة غير مجردة عن الذاكرة، بفعل طابعها الشخصي، الاستعادي. وهي مقالةُ في الموسيقى. حتى لتبدو أنها تود لو تنصرف للموسيقي أكثر من انصرافها للشعر. ولكن طابعها النقدي لن يغادر السطور بفعل المقاربة الدائبة بين بناء القصيدة الفني والعناصر الأساسية في هذا البناء وبين الرباعية الوترية.

والمقالة، في النهاية، متابعةٌ غنائية لنشأة نص شعري استكمل قوامَه على الورق قبل سنوات.

-٢-

بعد سبعٍ سنوات من الإقامةِ في لندن، سبع سنوات من الوحدة التي لا تنطوي على سعادات أرضية، أصبحت الذاكرةُ أشبه بكائن يستقل بنفسه مع الأيام. ولكن استقلالها المجازي لا يمنعها من أن تشكل الينبوع الفياض لكتابةِ قصيدة. إلا أن هذا الاستقلال، حتى في مجازيته، هو ضربٌ من التعبير عن منتهي الانقطاع، لا إلى النفس، بل عن الجذور.

في أواخر عام ١٩٩١ كتبتُ قصيدةً بعنوان الوحش. ولم يكن هذا الوحش غيرَ الذاكرة التي تركتها ذات يوم فوق مشجب، حين غادرت البيت إلى المنفى. حتى استحالت بفعل الانتظار إلى ما استحالت إليه.

أصبحت هذه الذاكرةُ-الوحش-ينبوعاً لقصائد عديدة. ولن أتجاوز الحد إذا ما قلت: لقصائدي جميعاً. وبفعلِ التماهي أو الاندماج بين الذاكرةِ والوحش فإن الينبوع الذي تولد منها لن يكون إلا ينبوعِ ماء داكن بالضرورة. وليكن داكناً بفعل العمق، وبفعل المرارة أيضاً.

إذن، القصيدة التي أنوي دراستها، هي قصيدةُ ذاكرة تحركُ مياهَ ينبوعها العواطف. وما المخيلة التي فيها إلا وليدة هذه العواطف، التي تدفع بمياه ينبوع الذاكرة إلى مجرى الأسرار لتحولها إلى أسطورة. إلى مخيلة لا تقاس بحجم الكلمة التي وراءها أو بحجم الجملة. بل بحجم العواطف وحدها. ولذلك فهي تأبى أن تتجرد.

كنت في عام ١٩٨٥، سنةَ كتابةِ القصيدة حيث لم أعدْ أذكر منها الشهر واليوم، أسكن بيتاً من طابق أرضي واحد. تحيط به حديقةٌ من

جانبيه، ويشكل حلقةً من بيوت متشابهة في شارع تضفي عليه الخضرةُ وانخفاض البيوتِ ذاتِ الطابق الأرضي الواحد مُسحةً ريفية. كان اسم الشارع Lowfield Road. تتوزع رصيفيه أشجارُ صفصافٍ ودردارٍ متفرقة. وتتواصلُ حدائقُ البيوت الأمامية وراءها على امتداده. حتى ليبدو «شارع لوفيلد» متوافقاً تماماً، بفعلِ لمسته الريفية، مع تنهدات صغيرة لا تخلو من سخامِ احتراق، تنهدات تشكلُ الدليل الوحيد والأكيد على وجودي المتواضع بين الأحياء من ساكنيه.

البيت، الذي أسكنه مع زوجة وطفل، تتوسطه غرفةُ جلوس مستطيلة تطل واجهتها على حديقة البيت الأمامية، بينما تنتهي، من الخلف، بغرفة المطبخ الذي يطل بدوره على الحديقةِ الخلفية. وعلى جانبي غرفة الجلوس غرفتان إحداهما للنوم، والثانية مكتب حشدت فيه ما أملك من كتب وأسطوانات وأوراق. وكانت الثالثة من نصيب الصغير الذي بدأ يكبر مع الأيام.

من شباك غرفةِ النوم كنت أطل كل صباح، ولعلى كنت أصغي، إلى الأسرار الصغيرة الصامتة في حديقة البيت الأمامية، وإلى الشارع الذي ينبئ، بفعل صمتهِ المدهش، عن مفاجأة. وورائي تستقر **«زوجتي»** على السرير نصف نائمة.

هذا المشهد في القصيدة. ولكن الصغير **«سامر»** سيفلت من قبضة الزمن اليومي إلى زمن القصيدة اللازمني. سيفلت من البيت ليكون أشبه بحيوان بري عار داخل دغل الحديقة. ولعلنا جميعاً سنفلت من قبضة الزمن، بصورة من الصور. سنفعل ذلك ما إن ندخل النص.

ولكنني وحدي، وعليّ هنا أن أستدركَ محترساً، كشاعر مورّط بمهمة نقدية، ولا يملك القدرةَ على الإفلات من قبضة زمنه التاريخي كما فعلت الزوجة والطفل. وسبب عجزي يكمن في أنني أسير الذاكرة. أسير الحلقة

غير المنسية، بل الماضية، من الزمن القاهر.

سكان شارعي شبه الريفي من المسنين. فطبقةُ الأعمار هذه تفضل عادةً السكن في بيوت الطابق الأرضي الواحد. و«شارع لوفيلد» نموذجي في هذه الخصيصة. وهذا يعني أن سكانه، يضفون على خضرتهِ وسمائهِ المفتوحة الواسعة، بعداً إضافياً من الهدأةِ والصمت.

ولذلك لن يكون اعتباطاً أن تخرج، في المشهد الأخير من قصيدتي، «الجارةُ العجوز» تجمعُ في قبعةِ القش ندى الأعشاب. الغريب أنني قلت في قصيدتي **«الجارة»** ولم أقل الجارة العجوز. وكأن المشهد -الذي لا تولّده المخيلة المجردة بل العواطف -يفترض مسبقاً أن تكون الجارة عجوزاً بالضرورة!

إن الذاكرة هي الينبوع، والذي مَنح هذه القصيدة وجوداً هو الإيقاع. إيقاع المياه المتدفقة في الأعماق، مياه الذاكرة.

هذا الإيقاع تشكل بهيئة مكانية. وكثيراً ما يحدث هذا لدى الشاعر. لدى الموسيقي يكون الإيقاع خالص الزمانية ومجرداً، خالصاً وأكثر صفاءً. لدى الشاعر لا تتوسط غير الكلمات. والغريب أنها لا تملك أن تقلد الموسيقى بتجردها فتتجرد. فالكلمات المجردة من المعنى ذهنية وليست شعرية. الكلمات الشعرية هي التي تتجسد محسوسة. ولذلك كان لجملة **«في ساحةِ الأندلس»** في القصيدة وقع خاص. «ساحة الأندلس» استدارة واسعة ينتهي إليها باص رقم (٢١) الذي يبدأ رحلته من منطقة «الحارثية». كما ينتهي إليها باص (٤) الذي يبدأ رحلته من «ساحة الميدان». وكلا الخطين امتداد تجوالي اليومي في بغداد. تجوال المشرد الذي لم ينتزع الزمن منه هويته هذه، حتى لحظة كتابةِ هذه المقالة.

ولكن القصيدة لم تبدأ مع نهاية باص (٢١) أو باص (٤). بل هي اتخذت من «ساحة الأندلس» ونهاية الباصين (٢١) و (٤)منطلقاً للرحيل إلى المنفى. لأن «ساحة الأندلس»، هي أول ما يواجه المخمور الذي يغادر «نادي اتحاد الأدباء» في العراق ليلاً. ولذلك فهي تُقرن بالليل عادة. وبمنتصف الليل إن أردت الدقة. فأنا، ومعظم ندمائي الذين ودعتهم يوماً كأشجار خريف، لا أخلف ورائي بوابةَ الاتحاد إلا لأواجه ليل الوحشة في هيئة «ساحة الأندلس».

متى، تُرى، يُطفئُ ضوءُ الفجرِ هذا الضوءَ،
أو ينتشرُ العصفور؟

لأن «ساحة الأندلس» مزحومةٌ بأضواء النيون، الأضواء الكاشفة. لأن على اليمين منها، وعلى مبعدة دقائق، يقبع شبح مديرية الأمن العامة. وعلى امتداد جدران البنايات في جهةِ اليسار تخفق اللافتات وقد تزينت بشعاراتٍ حول «المستقبل» الذي يفتديه الماضي والحاضر وأبناؤهما. وبينها ثقوب مكبرات الصوت السوداء، مباركةً المستقبل ذاته بالهتاف والأناشيد والضجيج. وهي تكاد، لارتفاعها واتساعها، تطلُّ على الاتحاد ذاته.

وفي الاتحاد حفلةُ راقصين، يذكرونني، دائماً، بحفلة الراقصين على شاطئ البحر، في المشهد الأخير من فيلم «حين يطفو السمك في الماء». مشهدُ الحفلةِ هذا، مأسوراً باللافتات ومكبراتِ الصوت،

هو آخر عهدي ببغداد، قبل أن أغادر إلى المنفى،
لا باحثاً، سدىً، عن المعنى
ولكن هرباً من المعاني السود

-٣-

سأواصل في حقلِ الذاكرة، قبل أن أنصرف إلى محاولتي الموعودة حولَ مقاربةِ النص بالموسيقى. فالذاكرةُ شجيٌ أطمئن إليه. وأنا شاعر لا أحترس من التراجيديا. بل أجد فيها طمأنينة. لا لأنها تطهيرٌ للنفس، بل لأنها البلوى التي توقظ الحواس، وتفتح للوعي سبله السرية. ولذلك لا تكتفي القصيدة بمفتتَح «ساحة الأندلس». حيث لا ضوء للفجر، ولا ينتشر العصفور، بل تقتحم حفلةَ الاتحاد، حيث الراقصون كالرحى، ولكن على مدار خوفهم من لحظة الصحو.

المشهد جحيمي، لا شك في ذلك. تدور الكأسُ والرأسُ و«النادلُ حسين» لا يهملني، وكأنه يخشى من أن أصحو من دوار الخمرة. فهو يسألني، كلما عرضَ لي أو عرضتُ له: «ربعاً آخراً من العرق؟». وهو يقصد: هل تريد؟ وأنا لا أكاد أتبين سبيلي. وامرأة قبالتي على المائدة تبتسم بمكر. ومن تحت المائدة، في الظلمة التي تؤالفُ بين جنادب العشب وبين الأقدام، تدسُّ بين قدميَّ قدماً ثالثةً وهي تهمسُ: «ترقصُ؟»، وأنا أستجيبُ نصفَ واعٍ. ثم «أستحيلُ في يديها كرةً من الشبق، تطرحها أرضاً فلا تبلغُ مستقرّها»!

أنا الذي أصبح كرةً مطاطيةً من الشبق. تمسك بها المرأةُ العابرةُ عابثةً، ثم تُلقي بها على أرضِ المرقص الكونكريتية. كرةُ المطاط تنطّ وتقفز، وتنطُّ وتقفز دون مستقر على الدائرة المبلطة. ولعلها تنطّ وتقفز خارجها، عابرةً

الفجوات والفراغات التي تتركها حمى سيقان الراقصين، إلى الحديقة الواسعة، حديقة الاتحاد.

لشدّ ما يؤلمني أن أستعيدَ صورةَ كرةِ الشبق هذه. لأن كرة الشبق المطاطية عادةً ما تكون وليدة الرعب، لا وليدة الحرمان.

كانت الأغنياتُ الراقصة التي تشدّ السيقان إلى الحلبة ضرباً من الهستيريا. لأنها، وهي تخرج من فم مغنيها، عصفورٌ ذليلٌ تحت أجنحةِ كواسر من الطير، بادية الشراسة. تحت أصواتِ الأناشيد والأهازيج العقائدية التي تطلقها مكبراتُ الصوت في كل ركن، خارج الاتحاد. وما على الراقص العقائدي، بدوره، إلا أن يزاوج بين مباهجه الفردية التي تحاول أن تجد لها ملاذاً في جسده، وبين المباهج الجماعية، مباهج القطيع التي هي ضربٌ من الفرار من الجسد والروح أو من انتهاكهما. وأنا المخمور لا أملك أن أجردهم من إنسانيتهم. فهم، تحت مكبرات الصوت، وتحت خفق اللافتات التي كتبت الأقدارُ وعيدَها فيها، لا ملجأ لهم إلا في مدارِ خوفهم من لحظة الصحو.

وأنا تأخذني الخمرةُ إلى فقدان يشبه الغيبوبة. هذا يحدث لكثيرين ممن ينتسبون إلى فصيل الكتّاب، رعاة المسؤولية والمثل الخالدة! ما من أحد يكشف عن ضعفه أمام الأكذوبة، ويرى في الكلمات التي استكملت قداستها حيواناتٍ مفترسةً لا تتوقف عن هرس لحمنا النيء بين أنيابها. كنت في طريقي إلى الفقدان، منحنياً على الطاولة. أحدّقُ، وعلى فمي ابتسامة اليائس، بالكلمات تتساقط أشبه بحبات الثلج التي نعبئ بها كؤوس العرق. كلمات: الثورة، الحرية، القومية، الوطن، اليسار، الشهادة، الشرف، المسؤولية، التقدم، المستقبل، البعث، الشعب، الطليعة، البعد القومي، الوحدة، الكفاح، النضال، المسيرة، العروبة، الأممية، الجبهة، الفداء، الأعداء، الخائن، المشبوه، العميل، الأجنبي، الأصابع الخفية...

تتكاثف وتتحول إلى حيواناتٍ مفترسة لا أستطيع أن أغمض عيناً عن الدم البشري الذي يتقاطر من بين أنيابها.

ويُخيّل إليّ أن الفقدان الذي يشبه الغيبوبةَ يتحول، هو الآخر، إلى غصون أشجار تنحني حولي، وكأنها تكشفُ فيما بيننا سرّ سقوط الورقِ الذابل. أشجار تشبه ستاراً يرتمي فوقي، ويحجبني عن الوطن.

هل تكفي إشارةُ كهذه، في قصيدة، عن أول المنفى؟

-٤-

ليست الذاكرةُ أدنى مقاماً من الموسيقى. ولقد شغلتني في الفقرتين السابقتين عن مقاربةِ النص الشعري بالموسيقى، لأنها سيدةُ آلهات الإلهام كما يقول اليونانيون. ولأنها، بالنسبةِ لي شخصياً، الخبرة الشعرية التي تصلُ الكلمةَ بالحياة.

إن استكشافَ الدور الذي لعبه الزمنُ والذاكرة في حياتنا هو واحدٌ من ثلاث مساهماتٍ كبرى أسّست معارفنا حول الكائن الإنساني، وحول المجتمع الإنساني في العصر الحديث. المساهمتان الأخريتان هما «الماركسية»، في البحثِ عن طبيعةِ التغير الاجتماعي، و «الفرويدية» في تحليلِ النفس البشرية.

إننا في قرننا العشرين، بدأنا نتعرف على أن اللغةَ المجازية وتوليدَ الصور، إلى جانب الإيقاع، إنما يتشكلان بفعلِ الذاكرةِ والخبرة. وإن المخيلةَ الشعرية ما هي إلا فعلُ تمرّن الذاكرة، والقدرةُ على استعادةِ الأحداث الماضية، وعلى تتبعِ نمط الجمال، ومحاولةِ فرضه على تدفّق الحياة. إن هذه المعرفة الحميمة لأنفسنا تمكننا من الدخولِ لقلوبِ وعقول الآخرين. ذلك أن الشاعر، بذاكرتِه المدهشة، ملائمٌ تماماً، وبصورة استثنائية، للقيام بهذا الفعل من التعاطف الخيالي.

الفرنسي بروست «البحث عن الزمن الضائع» أكبر شهادة في النثر. تقابلها شهادةُ الشاعر الإنگليزي وردزوورث في قصيدته الكبري The

Prelude في الشعر. وهما شهادتان تجسدان فعل الذاكرة. ولكن فعل الذاكرة، كما توخيان، موزع على كل نص شعري يستحق هذه التسمية.

أرجو ألا يُخلطَ فعلُ الذاكرة بالحنين. لأن الحنين إلغاء للحاضر في حين فعل الذاكرة تعزيز له.

الشعر العربي القديمُ، والحديث منه، مفعمٌ بحاسة إلغاء الحاضر بفعلِ افتتانه بالحنين. والحنين، إذا لم يكشف عن وجهه مباشرة، يتخذ ما لا يُحصى من الأقنعة. إحداها، والأكثر شيوعاً، هجوُ الحاضر ممثلاً بواقع الحال. أو المكابرة بالذاتِ المختارة متعاليةً عن واقعِ الحال ممثلاً بالقطيع. وأنت تجد لهذين النمطين شواهد لا تحصى من الماضي والحاضر.

إن شدة شيوع هذه الحالة جعلت الشاعر وناقد الشاعر وقارئ الشعر باسم الحداثة، يفزعون إلى إنكارها جملةً. أعني إنكار حالةِ الحنين، وإنكار الذاكرة معاً. وكأن فعل الذاكرة يتضمن حنيناً بالضرورة.

أذكر، أيام النشوة الستينية، أن أحد أبناء جيلي كان مأخوذاً بنظرية استحدثها حول الشعر تُعنى بإلغاء الذاكرة، وبناء النص الجديد بكورياً ومن الفراغ. وكنت أعرف أن مخيلته الطليقة، التي ولّدت لديه فكرة النص بلا ذاكرة، مخيلة محرومة من دفء الذاكرة. وكنت أعرف أيضاً أن صبوات الشاب فيه أسرته داخل مفردات لا معنى لها. وأن مخيلته، غير المعززة بمعرفةِ عذابات وأسى وطموحات الكائن الانساني، لم تستطع أن تملأ هذه الكلمات بالمعنى، بل بدوامات الفراغ المصوتة. وأعرف أن نظريته موزعة أشلاءً في قناعات شعراء للحداثة المصوتة كثيرين.

فكرة الجديد والشاعر الذي جاء بجديد، فيما وراء الظاهر، ليست بعيدةً عن مسعى نظرية إلغاء الذاكرة. ولك أن تنظر من الزاوية ذاتها، إلى كل مظاهر المطحنة اللغوية، وتراكم الصور، والتشظية، والتعمية،

والتشكيلات التي توهم بالتركيب، على أنها وليدة إلغاء الذاكرة، أو وليدة إغفالها.

الكثير يغفلُ أن مسعى «القصيدة البكورية»، التي ولدت دون رحِم، مسعىً وهميٌّ ومضحك. إذ ما من قصيدة جديدة. هناك إعادة كتابة للقصيدة، أية قصيدة. تحت خفقة جناح الذاكرةِ المهيب.

إعادة كتابة متواصلة ولا نهائية. والذي يفترض أنه يكتب جديداً بكورياً مدهشاً في بكوريته، بالمعنى الحرفي للكلمة، إنما يفترض، بالضرورة، أنه يكتب خارج ذاكرته. أي خارج جذوة الإنسان الذي فيه. ورغم أن الأمر يبدو مستحيلاً، إلا أنه ممكن في ظرف متداعٍ كهذا الظرف. وفي مرحلة لا هوية لها كهذه المرحلة. حيثُ لا يستعصي على الكائن البشري أن يعيش، في أرقى لحظاته إبداعاً، أكثرَ لحظاته وهماً وخديعة.

-٥-

عرف بودلير بنباهة الشاعر المكترث أن أشكال الموسيقى الجديدة، خاصةً موسيقى ڤاگنر، قادرة على أن تمس القلب البشري بصورة أكثر غرابةً وعمقاً مما فعل الكثير من الشعر الفرنسي الكلاسيكي. وعرف أيضاً أن إدراكاً أعمق للموسيقى قد يمكّن الشاعر من تنمية موارد نافعة للغته، ويحرك استجابة كلية من أعماقِ روحه.

على أثره جاء مالارميه وڤاليري والرمزيون جميعاً. ثم مسّت لمسات بودلير شغافَ الشعراء الإنكليز، الألمان، الإيطاليين. وتهشمت القشرة الخطابية والوعظية، وأصبح الشعر يتشرّفُ بالانتساب إلى التأليف الموسيقي، يتشرف بقرابة الشكل والجوهر: في تنوع طبقات الصوت، واللين والشدة، والنظام الإيقاعي، والنمو الهارموني. حتى أصبح ولت وِتمان البعيد، في القارة الأميركية، يجد أن شعره لم يولد إلا من رحم الأوپرا الإيطالية. والنقاد يعززون ذلك بالشواهد في بنية قصيدته.

ثم تجيء، في القرن العشرين، الشاعرة أديث سيتويل فتكتب قصائد تحت تأثير أعمال موسيقية بعينها، أو موسيقيين بعينهم. مجموعتاها «Facade» وليدة «Transcendental Excercise» للموسيقي ليست، وبيت شعرها:
«The brown bear rambles in his chain»

جاء من وحي أغنية للموسيقي ستراڤنسكي، سيد الإيقاع في الموسيقى الكلاسيكية الحديثة. ثم تلوح القصائد الأخيرة للشاعر ييتس، وكأنها معادلٌ

لغوي لرباعيات بيتهوفن الأخيرة. وكذلك اجتهادات أليوت «النقدية»، خاصةً في مقالته الشهيرة «موسيقى الشعر»، حول «الثيمات المستعادة» التي يفترضها طبيعيةً في كلا الشعر والموسيقى.

الشاعر شيلر، من قرن سابق يصرح: «إن مدركاتي بلا موضوع أول الأمر»، وهو يتحدث عن تجربة كتابة القصيدة، «الموضوع يتشكل لاحقاً. ثمة مزاج موسيقي لدي يسبقه، وبعد هذا المزاج تتبدى الفكرة الشعرية». وكأن الفكرة الشعرية، أو القصيدة بجملتها، تنمو من بذرة إيقاع. إيقاع وليس وزناً. هذا الإيقاع قد يكون متلبساً بكلمة واحدة، أو بجملة واحدة. أو قد يكون إيقاعاً مجرداً لا تبين فيه كلمات أو جمل.

كثيراً ما يُرى الإيقاع مقروناً بالجانب الخفيّ الليلي من العقل. بالنوم، والظلمة والأحلام، والذكريات العميقة والبعيدة. يوضح تي. أس. أليوت ذلك بقوله «إن الفنان أكثر بدائيةً، وأكثر تحضراً في آن، من معاصريه». ويقترح مصطلح «الخيال السمعي»، ليصف الدور الذي يلعبه النبض الإيقاعي الغامض في الشعر، الذي يبعث الحياة فيه، معتقداً بأن هذه الفاعلية تمكّن الشاعر من ارتياد المشاعر والأفكار البدائية الكامنة في أعماق طبيعتنا.

هذا المسار من التبصر بالموسيقى، من زاوية نظر الشاعر، لم يمس شغاف قلب أحد من شعرائنا، إلا القلة القليلة. لأن هذا الشغاف، إذا ما افترضنا أنه موطن العواطف، وضع إرادة اختياره بين أمرين، وفق ثنائية الأسود والأبيض: بين أن يرتمي في أحضان الإيقاع، على أنه وزن مكتمل النظام وذو قداسة، فيُميت فيه، في إحالته إلى نظام رتيب وعددي، كلَّ روح الموسيقى. وبين أن يرفضَ الوزن، بوهم أن الإيقاع هو موسيقى داخليةٌ لا صلة لها بالأذن. وبذا يميت الإيقاع والوزن والأذن معاً.

الأول يعمق، بفعل انصرافه المجرد إلى موسيقى الكلمة والجملة، الهوّةَ

بين الكلمة والجملة وبين معانيها، فيقدم لنا على طبقٍ حلوى ملونة، ولكن من زجاج أو شمع.

والثاني يحثنا على الإصغاء، عبر نصه النثري، إلى موسيقى الكواكب الخفية. وهو لا يفرق بين «الرباعية الوترية» و «التنويع». أو بين «اللحن» و «الهارموني»، أو بأقل تقدير بين «المتدارك» و «الطويل».

كلاهما أجهز على أذنه فأحالها صماء. تماماً كما أجهز القدر الأعمى على أذن بيتهوفن وهو بعد في مقتبلِ العمر. ولكن إرادةَ الفنان لدى بيتهوفن استثمرت كل عذاباته لصالح أذن داخلية، شأن البصيرة، منحت لأذاننا جميعاً، ولأرواحنا، هذه النِعم التي لا تَبلى مع الأيام.

في «الرباعيات الأربع» حاول أليوت أن يقارب بين النص الشعري، من حيث البنية، وبين العمل السيمفوني، أو الرباعية أو السوناتا، من حيث اعتماد هذه الاشكال الثلاثة على ما يسمى بـ «شكل السوناتا» أو قالبها. هذا الشكل الذي يمثل أكمل الصيغ للتعبير عن الأفكار الموسيقية. وهو يعتمد على التعارض بين الأفكار المتباينة التي تثير التشويق. ويتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل أو أقسام. القسم الأول يسمى " العرض» Exposition، والثاني «التفاعل» أو «التطوير» بين ألحان القسم الأول والانتقالِ بها لمقامات أخرى Development، والقسم الثالث يسمى «التلخيص» أو «إعادة العرض» Recapitulation، وهو إعادة ألحان قسم «العرض» حرفياً من المقام الأساس للمقطوعة. والشاعر، كما ينصح أليوت، ينتفع من هذه البنية ولا يحتكم إليها. ينتفع منها لأن الشاعر يرغب، عميقاً، بالخضوع لقوانين شعرية صارمة. ولا يحتكم إليها، لأن الشاعر يرغب، عميقاً، بالحرية في نمو وتطور النص الشعري بين يديه. هذه الحرية التي تفتح لديه كل إمكانات التنويع الحر Variation.

جانب من بنية «شكل السوناتا». ولكن هناك جانباً آخر، أو جوانب

أخرى، من بنية العمل الموسيقي تعتمد «القيمة المستعادة» وهي الفكرة أو اللحن الذي يتكرر على امتداد العمل. شأن «الموتيف» الڤاگنري. أو الفكرة التي تنمو على تناوب عدةِ آلات. أو تعتمد البيان والبيان المضاد Statement and counter-statement ، أو الفكرة وما تقابلها، متعارضةً أو متوافقةً معها. كفكرتي النهر والبحر في The Dry Salvages وما يرمزان إليه من ضربين من الزمان، عالجهما أليوت: الزمان الذي نشعر به عبر نبض جسدنا، في حياتنا الشخصية، والزمان الذي نتعرف عليه عبر مخيلتنا، ممتداً إلى ما وراءنا، إلى ما وراء حسابات المؤرخ، ومتواصلاً بلا نهاية بعد موتنا.

أليوت ذهبَ بعيداً مع البنية الموسيقية. ولم أرد بهذا الشاهد، إلا الإشارة الوجيزة. أما الشاعر، شاعر دربة الأذن فيكفيه، إن شاء، الجوهريُّ المتعيّن في الإحساس بالإيقاع والإحساس بالبنية. لأن القصيدة إنما تبدأ من مشاعرَ موقّعة، أو فكرة موقعة، أو كلمة موقّعة، أو ربما تبدأ من إيقاع خفي المصدر، مجرد.

-٦-

في قصيدة «رباعية لوفيلد رود» لم أعتمد شكل السوناتا عن حرفية وقصد. فأنا لست موسيقياً معنياً بالتقنية. ولم أعتمد وسائل البناء الأخرى، شأن الموسيقي. بل حاولت بناءً أيسر وأكثر طواعية. ولعل الأبنية الأخرى، أو العناصر الأخرى لشكل السوناتا جاءت عفو قدراتي المأسورة بالإحساس بالإيقاع، والإحساس بالبنية.

كلمةُ «رباعية» في العنوان لا تعني، كما قد يتوهم البعض، أن القصيدةَ في أربعة مقاطع. أو أنها موزعةٌ على مقاطع بأربعة أشطار، كرباعيات الخيام. ولكنها تشير، باختصار، إلى **عناصر** أربعة يتشكل منها النص الشعري. تماماً مثل الأصوات الأربعة التي تتشكل منها «الرباعية الوترية» في موسيقي الغرفة Chamber Music متمثلةً في الآلات الموسيقية الأربع: آلتا، فايولين، فيولا، وتشلو.

الأصوات الأربع (أو الآلات الأربع، إن صحّت المقاربة الموسيقية) تتمثل داخل القصيدة أولاً بشخص **«سامر»**، طفل الشاعر الذي لم يكن يبلغ من العمر آنذاك العام الواحد. ثم بشخص **«الزوجة»**. ثم بصوت **«الرائي»** أو صوت الشاعر داخل النص، الذي يغادر الوطن على أثر آخر مشهد لحفلةٍ راقصة في الاتحاد. وأخيراً بشخص **«الجارة»** العجوز. هذه الأصوات أو الأشخاص تواجهها، توازيها أو تقاطعها عناصر أربعة أخرى تأخذ التدرج ذاته في التقابل هي: **الربيع** (الطفل سامر)، **الصيف** (الزوجة)، **الخريف** (الشاعر)، **والشتاء** (الجارة) العجوز.

هذه العناصر الأربعة تترادف وتتعارض. ثم تلتحق بها أصداء أخرى ذات دلالات إضافية: مثل الطبيعة البكر التي تحيط بجسد الطفل المتسخ العاري **(الربيع)**. ثم الدعوة الجسدية التي تقترن بصوت الزوجة **(الصيف)**. ثم صورة طيور **(خريف)** العمر المهاجرة إلى المَجهول، وارتباطها بحضور الشاعر أو الرائي، مع مسحةِ الخريف التي تغلّفُ صوته. ثم، أخيراً، **الثلج** الذي يتردد كصدىً (للشتاء، وللجارة).

هل أضعُ مقاربةً موسيقية، فأجعلُ الطفلَ آلة الڤايولين الأولى، والزوجةَ الفايلين الثانية، والشاعرَ آلةَ التشلو (وهي أقرب إلى نفسي، وإلى الخريف من كل الآلات!)، والجارةَ آلةَ الفيولا؟ ولك أن تجعل آلةَ الفيولا - الجارة قبل آلة التشلو -الشاعر، لكي يبدو تسلسلُ طبقاتِ الصوت أكثرَ منطقيةً. من الأرفع إلى الأكثر انخفاضاً.

بهذا يكتمل نصابُ الآلات للرباعية الوترية. فهل نبدأ تتبع اللحن عبر العزف؟!

الحركة الأولى:

لكل رباعية وترية مقدمةٌ قصيرة تمهّد للحن الأول. وليكن هذا البيتُ الأول بمثابة هذا التمهيد: **في ساحةِ الأندلس**

ثم يبدأ **«اللحنُ الأول»**، المتهادي **Andante**:

متى تُرى يُطفئ ضوء الفجر هذا الضوءَ،
أو ينتشرُ العصفور؟

حسرةُ منتصف الليل، حيث تضجُّ ساحةُ الأندلس بأضواء النيون الاحتفالية، معبأةً بطاقةٍ رمزيةٍ قاهرة وساحقة. تعلن عنها، مباشرة، مكبراتُ الصوت واللافتات التي تخفق كرايات الثورة، الحزب، الوطن، الأعداء، القائد... حسرةُ منتصف ليلِ الثورة لا أملَ لها بضوءِ الفجر الذي يطفئ ضوء

النيون هذا، ولا بأصواتِ العصافير التي تُخمد صوتَ مكبرات الصوت هذا. ثم يدخلُ «**اللحنُ الثاني**» فجأةً، على هيئة متسارعة **Allegro**، هيئة مشهد بصري لا ينطوي على الأسى المتهادي ذاته في «**اللحن الأول**»:

والراقصون، كالرحى
على مدارِ خوفِهم من لحظةِ الصحْو.
تدورُ الكأسُ، والرأسُ، ولا يُمهلني النادلُ:
«ربعاً آخراً من العرق؟»
وامرأةٌ تدسُّ بين قدميَّ قدماً ثالثةً: «ترقصُ؟»
ثم أستحيلُ في يديها كرةً من الشبقْ
تطرحُها أرضاً فلا تبلغُ مستقرَّها.

الآلات الأربع، بطبقاتها الأربع، تشترك بأداء اللحنين الأول والثاني (العرض). ثم بمحاولة تطويرهما (التفاعل). ونموهما من أجل إيصالهما الذروةَ. ثم الخاتمة.

في محاولةِ (التفاعل) والنمو يدخل المشهدُ مرحلةً أكثر تعقيداً. هنا يستعين بـ «الثيمات المستعادة»:

لا ملجـأ للراقصِ إلا في مدار خوفهِ من لحظةِ الصحو.
تدور الكأس، والرأسُ.

وتنفرد آلة **التشلو** قليلاً (**الشاعر** بصوت متسائل)، تجيبها آلة **القايولين** الثانية (**الزوجة**) بصوت نبوي متماسك:

مكبراتُ الصوتِ في الجدارْ
واللافتاتُ كُتبت وعيدَها الأقدارْ
فيها. فلا ملجأ للراقصِ إلا في مدار خوفهِ
من لحظةِ الصحو. تدورُ الكأسُ، والرأسُ،

وفوقي تنحني الأشجارْ.
تُودعني سرَّ سقوطِ الورقِ الذّابل
وسرَّ هذا الوترِ المشدود.
«متى تعودين إليَّ؟»
«إنني في أولِ المنفى الذي تختارهُ أنتظرُك.»
تقول لي،
«وسوفَ أغويكَ،
وقد تؤنسك الوحدةُ،
أو يصيبُك الذعرُ إلى حين، فلا تيأس.
....
....

الحركةُ الأولى تصلُ مرحلتَها الثالثة. إذن، مرحلة التلخيص أو إعادة العرض. ولا بد من خاتمة Coda، توقف الحركة المتسارعة إلى الذروة.

الأشجار التي تنحني فوق الشاعر لتهمس له بسرّ سقوط الورقِ الذابل، سرعان ما تتحول إلى ستار، والستار بدوره يتحول إلى تلك الخاتمة التي تعلن «الكودا» الأخيرة:

... ...
... ... فوقي يرتمي الستارْ
يحجبني عن الوطن.

الرباعيةُ الوترية التي نشأت على يد هايدن كانت في أربع حركات عادةً، تماماً شأن السيمفونية، والسوناتا وغيرها من الفنون الموسيقية التي تأخذ شكل السوناتا. ولكن الموسيقيين لم يلتزموا بذلك دائماً. فهناك من وضعها في ثلاث أو خمس حركاتٍ، أو أكثر. القصيدةُ التي انتهينا من حركتها الاولى، وقد كانت متسارعةً باعتدال، بُنيت في ثلاث حركات.

والآن إلى **الحركة الثانية**، التي تبدو، وقد اعتمدت بحر (البسيط **المتباطئ**: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) أولاً، والشكلَ الشعري التقليدي ثانياً، أشبه بحركة Adagio **بطيئة**. و«أداجيو» عادةً ما تكون الحركة الثانية في الرباعية الوترية.

ولأن المقطعَ الثاني هذا وليدُ صوت الشاعر وحده، فلك أن تتخيلَ آلة **التشلو** تقود اللحن من أولِ الحركةِ الى نهايتها، دون أن تتعطّلَ المساهمةُ الفعالةُ للآلات الثلاث الأخرى في إغناء اللحن. خاصةً في الأبيات (١٢) و(١٣)، وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة، حيث يُسهم صوتُ **الطفل سامر** بصورة واضحة. هنا يعلو صوت **الفايولين الأول** داعياً، ملحاً في الدعوة:

... تعرَّ أبي،

تعرَّ وادخل معي التيار.

ولكن **التشلو** يُجيبه باقتضابِ اليائس:

قلتُ سدى.

وهذه الإجابة القاطعة هي **الخاتمة** Coda التي يُنهي بها **التشلو** الحركةَ الثانية. فلنبدأ مع الحركةِ من أولها:

هذي المرايا تعيدُ الخيلَ ثانيةً
بيضاء للشمس.

مرايا المنفى هذه تعبير سلبي، لأنها لا تعكس صورة المنفى كعالم بكر، مهيأ للاكتشاف والارتياد. بل كملاذ وملجأ أو مهرب من كماشة الوطن الطاحنة النواجذ. إنها تعيدُ الروحَ على صورة خيول، أعتمتْ بفعلِ القمع، بيضاءَ ثانيةً إلى الشمس. هنا تعطي آلةُ **التشلو** عصارة الأسى والبشرى حين يجتمعان معاً ويتوحدان. ووحدةُ النقيض تعجز عنها الكلمات، ولا تمسك بها إلا الموسيقى:

... فيما ينحني أُفُقٌ
كالقوسِ عبر شبابيكي،
أرى مدناً غريبةً لمْ أزرها، جنّةً عرضتْ،
فيما يوسوسُ بي الشيطان، قافلةً
تجوبُ فوقَ صحارى الملحِ.
أيُّ دمٍ على أعنّتها!
والصمتَ! ماذا أرى؟!
ريحاً بغير صدى أو صوت!!
أيُّ مديً لخفّةِ الريحِ لم أرفعْ إليه يداً
كيْ أستعيد ردائي!!

إن المقطعَ تزدحمُ به الجملُ الاعتراضية، والتساؤلات التي تتضمن معنىً استنكارياً حيناً، أو مندهشاً أحياناً أخرى. وهي جميعاً محاولة لحرف اللحن عن سياقهِ. وتشويق المستمع الذي يدخل شبكةَ هذه التعارضاتِ اللحنية، للعودة إلى سياق اللحن الأول. يضاف الى التداخلِ في طبقاتِ الأصـوات،

وكأن آلات **الڤايولين والفيولا** هنا أكثر حيويةً في المشاركة، نجد تلاحقَ الصور الحسية مع الصور التي تقارب التجريد: جنة مجهولةُ الهوية. قافلةُ على قاعدة بيضاء من صحراء الملح. أعنتُها ملطخةً بالدماء. الصمت، في هيئةِ ريح لا صوت لها أو صدى، وكأنها في فيلم صامت. ولكنها من العنف بحيث يعجز الشاعر عن رفع يده لاسترداد ردائه. ثم فجأةً تدخل آلة **الڤايولين الأولى (سامر)**، لتعطي اللحن قوةَ الفعل هذه المرة لا قوة الوصف. إنه **الربيع**-في أكثر نداءاته حرارةً من أجل التحامنا بالطبيعة. وهنا يتضح العنصر الأول من عناصر الرباعية بصورة فعلية. عنصر **الطفل-الربيع-الطبيعة**:

«أنتَ خذْ بيدي»، يقولُ سامرُ،
«أسرعْ!» لم أجدْ أحداً
وراءَ كفيّهِ غيرَ الفجرِ، غيرَ ندى،
غيرَ اضطرابِ غصونِ الياسمين، ومنْ
خلالها سامرٌ يومي: «تعرَّ أبي،
تعرَّ وادخلْ معي التيارَ.»
قلتُ: سدى.

-٨-

لو كنت أفكر، وأنا أكتبُ القصيدةَ، بفنِ الرباعيةِ الوترية، محاولاً أن أنسجَ على بُنيتها، في حركاتها الأربع التقليدية، إذن لاعتبرت الآن أنني تجاوزت واحدةً من حركاتها عن قصد. وهي حركة «مينويت» أو «مينويتو» Minuetto. حركةٌ أصولها راقصةٌ باعتدال وذات مسحة نبيلة. تجيء ثالثةً عادةً، لا في الرباعيةِ الوتريةِ وحدها، بل في الثنائية والثلاثية، وفي السوناتا والسيمفونية أيضاً. وهي، شأن صرامة شكل السوناتا، صارمةٌ في صيغتها الثلاثيةِ الأجزاء، والتي يُرمز إليها بـ (أ، ب، أ). الجزء الأول المينويتو، حيث يبدأ لحنٌ يكرر، ثمَّ ثانٍ يكرر، ثمَّ يتكررُ الأول بصورةٍ تشفُّ عن هيئةِ راقصين نبلاءَ رفيعي الرشاقةِ والحركة. الجزء الثاني «تريو»، حيث يباشرُ لحنٌ جديد ذو قرابةٍ بمقام اللحن السابق ويكرر، ولحنٌ ثان ويكرر، ثم يُعاد الأول. والجزء الثالث الختام، وهو مجرد تكرار للحن الأول.

استبدلَ بيتهوفن نظامَ هذه الحركةِ الشكليّ بنظامٍ آخر يتصفُ بالخفة والرشاقةِ والحيوية. وسماه «سكيرتسو» Scherzo ، ويعني الدعابةَ والمزاح. وكأنه استثقلَ الترمّتَ في رشاقةِ الحركةِ. وأحسبُ أن هذا السياقَ الرياضيَّ هو الذي جنبّني الخوضَ في الرقصة الرشيقة.

والشعرُ لا يستقيم مع شكل رفيع النظام، خاصةً إذا ما كان ظاهراً ومباشراً. بل هو يميلُ إلى رفعةِ نظامٍ داخلي لا تألفه إلا الأحلام، أو تياراتُ اللاوعي، أو الهارموني الذي تُسهم فيه عشرات الأصوات.

وأحزانُ قصيدتي أكثر حياءً من أن تكشف ملامحها الكابية لأضواء قاعاتِ الرقص النبيلة. فلها حفلتها الراقصةُ التي فزعت إليها الآلات الوترية الأربع في الحركةِ الأولى. وهي حفلة، على ما تذكرُ، جحيميةُ الملامح، لا تليق إلا بـ «عراقيتي».

والآن لنغفل الـ «مينويتو» المنسية عن قصد، ونستمع إلى الحركة الثالثة والأخيرة.

هنا يظل صوتُ **الشاعر** أو صوت **التشلو** مهيمناً، بصورة ما. يبدأ لحناً لا هوية له. متسارعاً بعض الشيء، وصفياً. ولا يبوح بذلك الشجن المألوف، لأنه لا يبوح عن نفسه، بل يتحدث، أو يروي ما يراه في انبساط الأفق البليل:

يمتدُّ بساطُ الأفقِ ندياً مبتلَّ الأطراف.
وسامرُ، وقد اتّسخَ الجسدُ العاري، طيرٌ مائيّ

مع الطفل يدخل **الڤايولين** الأول ويتهيأ **الڤايولين الثاني** و**الفيولا** للمساهمة على هيئة دندنات حيية أول الأمر. إذ سيكون لهما دورٌ أساسٌ بعد هذه التهيئة. في حين يغلظُ صوت **التشلو** بشجىً من جديد، حين يرجع صوتُ **الشاعرِ** إلى نفسه:

وأنا في الشرفةِ أرقبُ كالملسوع
الفيضَ الطائرَ من سمكِ الأنهار.
وسامرُ، مكترثاً بي: «أدخلْ، أدخلْ».
ثمَّ يعود إلى ما يُدهشُه في الدَغلِ العائم...

دعوةُ **الربيع** والطبيعة على آلةِ **الڤايولين الأول** لا تبدو مجدية. وهي تؤلّبُ الشاعرَ للدخول في طقسها وشعيرتها. **فالشاعر**، عميقاً، قد انحدر في ذاكرته حتى كأن طرقَ العودة قد أُغلقت عليه. عميقاً، قد انحدر في بئر ذاتهِ. حتى بدا صوتُ **الزوجةِ** في **الڤايولين الثاني**، داعياً، غاوياً،

مشفقاً، ومحذراً في آن:

والزوجةُ تهمسُ: دعْ أحلامَك وادخلْ دفءَ سريري.
ولأنكَ لم تُغمضْ جفناً عمّا يتراءى لك،
أخشى أن تختلطَ فراشةُ حبّي بفراشةِ ذاكرتك !

والتشلو ما زال يهّوم بينَ الآلات. ويتضحُ أكثر حين تصمتُ **الزوجةُ**. ويبدأ، لكنّه كمن يتحدث لنفسه لا لأحد. فصوت **الشاعر** هنا يستغرقُ كلياً في العودةِ إلى الماضي. كفراشةِ يأسرها النور، عابراً قاراتٍ وبحاراً، ومخترقاً عصوراً وأزمنة:

لكن فراشةَ ذاكرتي يأسرها النورْ.
تستيقظُ بين ركامِ الأيامِ الأولى،
وتعودُ إلى الماخورْ
لترى عشتارَ على الجدرانِ تعرّيها
مروحةُ السقفِ، وتلقيها
فوقَ الجمهورْ
عصفوراً ميتاً.. .

وهنا يخترق صوتَه، أو يتداخل معه، صوتُ **الڤايولين الثانية**، حيث تهمس **الزوجة** من جديد:

دعْ أحلامَكَ وادخلْ دفء سريري.

لكنه يواصل، كمن لا يصغي، مهوماً وسط تهويمِ الآلات الثلاث الأخرى.

هذه الحركةِ الثالثة تشحبُ الأصوات، منفردةً، بفعل تداخلها ببعضها.

بالرغم من أن صوتَ **الشاعر** الخريفي، صوتَ التشلو المحزون، هو الذي يقودُ، في بحرانه، اللحنَ إلى آخر المقطع. إلا أن الأصواتِ الثلاثة، صوتَ **الربيع والصيف والشتاء** (صوتَ **سامر والزوجة والجارة**) تتزاحمُ، ولكن على

حسابِ صوتِ **الشاعر**، فهي تتجاذبه. كلٌّ يريدُ أن يجذبه لصالحه. **الطفل** يريد أن يجذبه إلى **الطبيعة**، **والزوجةُ** تريد أن تجذبه إلى **صيفِ** الجسد والرغائب، **والجارةُ**، التي تبدو أكثرَ الأصوات يقينيةً، تريد أن تجذبه إلى **شتاءِ** النهايات والثلج. ولكن صوتَ **الشاعر** يغرق مزيداً من الغرق بسحر الذاكرة. ولعلي أذكر أني توهمت المشهد في غرفةِ النوم. وقد أطلَّ رأس الشاعر على حديقةِ البيت الأمامية، منحنياً، أسند كوعيه على قاعدة الشباك، متأملاً بساط الأفق المبتلَّ الأطراف. **وسامر** الصغير أشبه بطير مائي حنّته الطبيعةُ بأطيانها. إنه شاعر العزلةِ الذي يراقبُ، ولا يدخل أو يشارك، كالخائف. لأنَّ صوتَ **الطفلِ والزوجة**، صوتَ **الربيع والخصب**، صوت **آلتي الڤايولين**، ينتميان لحاضر هو حاضرهما، ولمستقبل هو مستقبلهما. وكلاهما لا يمتان إليه بشيء. لأنه مسحوبٌ، كلياً، إلى ماضيه، ماضي اللعنة. وإلى ذاكرته التي هي مصدر رؤاه. ولذلك لا يجيب **الزوجة**، التي تخشى على فراشةِ حبها من فراشةِ ذاكرتهِ، إلا بهذا البيان البارد، الحار في آن، بأن فراشةَ ذاكرته أسيرةٌ إلى الأبد. أسيرةُ ماضيه الذي لا يراه إلا نوراً. فهي تعود مندفعةً إليه اندفاعةَ الكائن إلى عالمه السفلي. اندفاعةَ من يستيقظ بين ركام الأيام الأولى، ليرى عشتارَ آلهةَ الخصب، ملصقةً على جدار، تعريها مروحة سقفيةٌ، وتلقيها في أحضان الجمهور العابث عصفوراً لا حياة فيه.

ما أوحش الصورة التي تشكلُ رؤيا، لا استعادة. وما أشدَّ مفارقةَ صوت **الزوجة** الذي يضفي على المشهد، بفعل اقتحامه الثقيل، مزيداً من الإيحاش!

ولكن صوت **الشاعر**، وقد استغرقه الماضي كلياً، يواصل وصفَ مشهده الذي ينتمي لحاضر لا علاقة له بحاضر أحد سواه. حاضرِ ذاكرته الحيّةِ الكابية. حاضر موسمٍ واحدٍ هو **الخريف**. خريفِ عمره الذي بلغه بعد تجوالٍ

عابث. ما ألصق حاسته هذه بمشهد الطيور المهاجرة الذي كان يراه في طفولته، في ساعات العصر المتأخرة. ولكن الطيور، داخل حاسته، تطوي الأيام الى ما تجهل. لأنها طيور **خريف** عمره، وما ألصق حاسته بمشهد أشجار شارعه الصغير، وهي تُلقي أوراقها الذابلة، بفعل الريح. ولكنها، داخل حاسته، أوراق خريف العمر. ولأن حاستَه يقينيةٌ، باردةٌ، لا يملك أن يقرنَ انتزاعَ الريح للأوراق إلا بالبهلول الذي ينتزعُ الشكُّ ثيابَه، ويدفعه عارياً وسط تيار الأسرار.

إن رؤيتَه تصبح أكثرَ تعقيداً، ومعها لحنُ الآلات الذي يتكاثف، إذ فجأةً يأخذُ البردُ بتلابيب المشهد، ويصفو صفاء حقول الثلج الصامتة. حتى يبدو المشهد ميتافيزيقياً، لا طعم للحياة الدافئةِ فيه. تبدو **الجارة** فجأة، داخل الكادر الصامت، وهي تجمع ندى الأعشاب في قبعتها القش. ثم تقف مستقيمة، تثبّتُ أقدامها لكيلا تسقط، وهي تلّوح بيديها علّها تمسكُ، أو تلمس، أثراً لرفيفِ جناحِ خلّفه طائرُ في الأفق، وغاب. ثم يسمع صوته هو، يُشبه الهمس، يخاطب **الجارة** ـ الشبح. بأن الثلجَ لا بدَّ مقبلٌ. وهو وحده يكفل حفظ آثار أقدامها، التي سيتبعها يوم يراها. وسرعان ما يتداخل التوقع بالفعل. إذ يحل الثلج، ويتبين مواقعَ الأقدام.

لا شك أن الآلاتِ الأربع قادرة على ايصالِ هذه الشحنات التي يعجز عنها الكلام. **فالجارة** قرينةُ الموت. لأنها قرينة **الشتاء** والثلج. **والطائر** قرين **الغياب**. والتقاط ندى الأعشاب في قبعةِ قش قرينُ الظمأ الذي يستعصي على الإرواء. وهذه الصور البصرية لها بعدها غير البصري. على أنها، في تطور اللحن، ذروتُه التي تولّدت عبر نسيج الرموز والاصوات والمشاهد. والذروة لا بد أن تجد لها خاتمتها في **Coda** نهائية. في ضربة تعلنها الأوتار جميعاً لكي تتوقف. وتجيء الكودا على هيئة مشهد بصري نهائي، حاسم، صامت لا مخرج منه:

ورأيت الثلجَ يواري بيت الجارة ...

والآن لنتابع الحركةَ الثالثةَ كاملة، عبر لحن تقوده آلةُ التشلو حتى نهايته. على ألا نغفل التداخلات التي تسهمُ فيها الآلات الثلاث الأخرى:

... وأنا، بثياب البهلولْ
وقناعِ المتأمّلْ،
أرخيتُ فمي المتّرهلْ
فوقَ ذراعي واستسلمت
لطيورِ خريفِ العمرِ إلى ما تجهلُ تطوي الأيام.
وكما ينتزعُ الشكُّ ثيابَ البهلول ويلقيه إلى الأسرارْ
عرياناً،
تنتزعُ الريحُ من الصفصافِ الباكي والدردارْ
في «لوفيلد رود»
أوراقَ خريفِ العمر.
ورأيتُ الجارةَ تجمعُ في قبّعةِ القشِّ ندى الأعشابْ.
وتُثبّتُ موقعَ قدميها
لتلامسَ بيديها
أثراً لجناحٍ رفَّ وغابْ.
الثلجُ سيأتي وأرى فوقَ الثلجِ مواقعَ قدميك
بحديقةِ بيتي،
وسأتبعها.»
ورأيتُ مواقعَ قدمٍ في الظلْ
وثياباً، ورداً بلاستيكياً، خرزاً، وشرائط Q في الوحلْ.
ورأيتُ الثلجَ يواري بيت الجارة ...

كتبت هذا النص في لندن عام ١٩٩٦.

الموقف الموسيقي
مختارات «كتاب الأغاني»

هذه المختارات المُنتخبة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني مادة خام تمنح المخيلة سبيلاً لتصور العناصر الأولية لطبيعة علاقة الموسيقيّ العربي بالشعر، وبالشاعر العربيين. لا على مستوى الصحبة، كالتي ستراها بين عمر بن أبي ربيعة وابن سُريج فقط، بل على مستوى الإلهام مثلاً. فنحن سنعرف شيطاناً للموسيقى كما عرفنا شيطاناً للشعر. ولعلهما واحد. وإن كان شيطان الموسيقى هنا عادةً ما يكون «إبليس» ذاته، في حين يتوزع شيطان الشعر على شياطين صغيرة.

وعلاقة إبليس مع الموسيقى لا تعود إلى مهمات إلهامها كما حدث مع إبراهيم الموصلي، أو عقد لوائها لموسيقي مُنتخب، كما حدث مع مُخارق، بل إلى خلق صناعتها منذ البدء، كما رأينا في حديثنا عن صناعة العود.

كان أورْفيوس شاعراً موسيقياً. وما من فرق بين الشاعر والموسيقي في المراحل المبكرة. وإذا كان أورفيوس حين يُنشد تقربه الطير والحيوان، فأنت ترى ظلال هذا التأثير فيما حدث لمُخارق حين غنى في رحلة صيد «...فعطفت الظباء راجعةً إليه حتى وقفت بالقرب منه، مستشرفةً تنظر إليه مصغيةً تسمع صوته.»

وسترينا المنتخبات هذه إجابات عدةً بشأن العلاقة بين الموسيقى والكلمة. وبشأن الأولوية الغالبة إذا ما كانت للشعر أم للموسيقى. الأمر الذي شغل الموسيقيين والنقاد الغربيين، كما رأينا. فالشاعر والمغني أبو

النضير يرى أن لحن الأغنية يلاحق تقطيع العروض، في حين يرى الموسيقي إبراهيم الموصلي أن «العروض مُحدَث والموسيقى قبله بزمان.»

ويتسع أمر هذه العلاقة ليشمل علاقة اللحن الموسيقي بالنص الشعري ومعناه. وهل الموسيقى تعبير يلاحق التعبير الأدبي في النص أم أنه مستقل عنه، في ذاته. فهذا مالك بن أبي السمع يُسأل عن لحن وضعه لنص شعري فقال: «أخذته من خرْبندة (وهو المكاري) بالشام يسوق أحْمِرةً، فكان يترنم بهذا اللحن بلا كلام، فأخذته فكسوته هذا الشعر». إسحاق الموصلي يستحسن لحناً رومياً لم يفقه من كلماته شيئاً، فيأخذه وينتخب له نصاً عربياً. وفي أخرى يقول: «صنعتُ لحناً فأعجبني، وجعلتُ أطلب له شعراً، فعسر عليّ ذلك...»، وهذا يعزز لديه فكرة أولوية الموسيقى، واستقلالها.

محاور أساسية شغلت الموسيقي العربي في مرحلة حضارته في العصور الوسطى، كما شغلت الناقد الموسيقي الغربي في حضارته اليوم. دعك عن علاقة الموسيقى مع الدين، يوم يتسع أفقه، وتفيض فيه الإضاءة (خبر فقيه المسجد الحرام عطاء بن أبي رباح، وخبر أبي حنيفة، وخبر عمر بن عبد العزيز). وعلاقة الموسيقى بالدربة الجدية، لأداة العزف، آلةً كانت أم حنجرةً، أو دربة السماع في الأُذن.

مَعْبَـــــد (موسيقي)

... إن معبداً كبِر وانقطع صوته... رآه (أحدٌ) على هذه الحال فقال له: أصِرت إلى ما أرى؟ فأشار إلى حلقه وقال: إنما كان هذا، فلما ذهب ذهب كلُّ شيء.

(ج ١. ٣٨)

قال الجمحي: بلغني أن معبداً قال: والله لقد صنعتُ ألحاناً لا يقدر شبعانٌ ممتلئٌ ولا سقّاء يحمل قِربة على الترنم بها، ولقد صنعت ألحاناً

لا يقدر المتكئ أن يترنم بها حتى يقعد مستوفزاً، ولا القاعد حتى يقوم.

(١. ٣٩)

قال إسحاق: قيل لمعبد: كيف تصنع إذا أردتَ أن تصوغ الغناء؟ قال: أرتَحِلُ قَعودي وأوقّع بالقضيب على رحلي، وأترنُّم عليه بالشعر حتى يستوي لي الصوت (أي اللحن). فقيل له: ما أبينَ ذلك في غنائك!

(١. ٤٠)

قال معبد: كنت غلاماً مملوكاً لآل قَطَن مولى بني مخزوم، وكنت أتلقى الغنم بظهْرِ الحَرّة، وكانوا تِجاراً أُعالجُ لهم التجارة في ذلك، فآتي صخرة بالرقّة مُلقاة بالليل فأستندُ إليها، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجري في مسامعي، فأقوم من النوم فأحكيه، فهذا كان مبدأ غنائي.

(١. ٤١)

وقال معبد: بعث إليّ بعض أمراء الحجاز ـ وقد كان جُمع له الحَرمان ـ أنِ اشخصْ إلى مكة، فشخصتُ. قال: فتقدمتُ غلامي في بعض تلك الأيام، واشتدّ عليّ الحرُ والعطش، فانتهيت إلى خباء فيه أسودُ، وإذا حِبابُ ماء (جمع حِب) قد بُردت، فملت إليه فقلت: يا هذا، اسقني من هذا الماء. فقال: لا. فقلت: فأذن لي في الكنّ ساعة. قال لا.

فأنختُ ناقتي ولجأت إلى ظلها فاستترت به، وقلت: لو أحدثتُ لهذا الأمير شيئاً من الغناء أقدَمُ به عليه، ولعلّي إن حركت لساني أن يبُلَّ حلقي ريقي فيُخففَ عني بعضُ ما أجده من العطش! فترنمت بصوتي: «القصرُ فالنخلُ فالجمّاء بينهما...»

فلما سمعني الأسودُ، فما شعرت به إلا وقد احتملني حتى أدخلني خباءه، ثم قال: أي، بأبي أنت وأمي! هلْ لك في سويْق السُّلت (عصير حنطة وشعير) بهذا الماء البارد؟ فقلت: قد منعتني أقلَّ من ذلك، وشربة

ماء تُجزيني. قال: فسقاني حتى رويتُ، وجاء الغلام فأقمت عنده حتى وقت الرواح. فلما أردت الرحلة قال: أيْ، بأبي أنت وأمي! الحر شديد ولا آمن عليك مثل الذي أصابك، فأذنْ لي في أن أحمل معك قِربةً من ماء على عنقي وأسعى بها معك، فكلما عطشت سقيتك صحناً وغنيتني صوتاً! قال: قلت ذلك لك. فوالله ما فارقني يسقيني وأغنيه حتى بلغت المنزل.

(١. ٤٥-٤٦)

إبن سُرَيــــج (موسيقي)

قال إسحاق وحدثني أبي قال: أخبرني من رأى عودَ ابن سريج، وكان على صَنعة عيدان الفرس، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة. وذلك أنه رآه مع العجم الذين قدم بهم ابن الزبير لبناء الكعبة، فأعجبَ أهلَ مكة غناؤهم. فقال ابن سريج: أنا أضربُ به على غنائي، فضرب به فكان أحذق الناس.

(١. ٢٥٠)

قال إسحاق: وأصل الغناء أربعةُ نفَرٍ: مكيّان ومدنيّان، فالمكيان: ابن سُريج وابن مُحرز، والمدنيان: مَعبَد ومالك.

(١. ٢٥١)

إبراهيم قال: أدركتُ يونس بن محمد الكاتب فحدثني عن الأربعة: ابن سريج وابن محرز والغريض ومعبد. فقلت له: من أحسن الناس غناءً؟ فقال: أبو يَحيى. قلت: عبيد بن سريج؟ قال نعم. قلت: وكيف ذاك؟ قال: إن شئت فسّرت لك، وإن شئت أجملتُ. قلت: أجمل. قال: كأنه خُلقَ من كل قلب، فهو يغني لكل إنسان ما يشتهي.

(١. ٢٥١)

.. أن عطاء بن أبي رَباح لقي ابن سريج بذي طُوى، وعليه ثيابٌ مصبغة وفي يده جرادة مشدودة الرجل بخيط يطيرها ويجذبها به كلما تخلفت، فقال له عطاء: يا فتّان، ألا تكف عما أنت عليه! كفى اللهُ الناسَ مؤنتك. فقال ابن سريج: وما على الناس من تلويني ثيابي ولعبي بجرادتي؟ فقال له: تفتنهم أغانيك الخبيثة. فقال ابن سريج: سألتك بحق من تبعته من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبحق رسول الله صلى الله عليه وسلم عليك إلا ما سمعتَ مني بيتاً من الشعر، فإن سمعتَ منكراً أمرتني بالإمساك عما أنا عليه. وأنا أقسم بالله وبحق هذه البَنية لئن أمرتني بعد استماعك مني بالإمساك عما أنا عليه لأفعلنّ ذلك. فأطمَعَ ذلك عطاءً في ابن سريج، وقال: قل. فاندفع يغني بشعر جرير:

إن الذيـن غدَوا بلبـــك غادروا

وشَلاً بعينك لا يزالُ معيـــنـا

غيّضــن مــن عبراتهــنّ وقلــنَ لي

مــاذا لقيتَ من الهوى ولقينـــا

فلما سمعه عطاء اضطرب اضطراباً شديداً ودخلته أريحيةٌ، فحلف ألاّ يكلم أحداً بقيةَ يومه إلا بهذا الشعر، وصار إلى مكانه من المسجد الحرام، فكان كلُّ من يأتيه سائلاً عن حلالٍ أو حرامٍ أو خبرٍ من الأخبار، لا يجيبه إلا أن يضربَ إحدى يديه على الأخرى ويُنشد هذا الشعر حتى صلّى المغرب، ولم يعاود ابن سريج هذا ولا تعرّض له.

(١. ٢٥٦-٢٥٧)

وحج يزيد بن عبد الملك في تلك السنة بالناس، وخرج عمر بن أبي ربيعة ومعه ابن سريج على نجيبين رحالتاهما مُلبَسان بالديباج، وقد خَضبا النجيبين ولبسا حلتين، فجعلا يتلقيان الحاجّ ويتعرضان للنساء حتى أظلم الليلُ، فعدلا إلى كثيب مشرفٍ والقمر طالعٌ يُضيء، فجلسا

على الكثيب، وقال عمر لابن سريج: غنني صوتَك الجديد، فاندفع يغنيه، فلم يستتمّه حتى طلع عليه رجلٌ راكب على فرس عتيق، فسلم ثم قال: أيمكنك، أعزك الله، أن تردَّ هذا الصوت؟ قال: نعم، ونعمةَ عينٍ، على أن تنزلَ وتجلس معنا. قال: أنا أعجلُ من ذلك، فإن أجملتَ وأنعمت أعدْته! وليس عليك من وقوفي شيءٌ ولا مؤونة، فأعاده. فقال له: بالله أنت ابن سريج؟ قال نعم. قال حياك الله! وهذا عمر بن أبي ربيعة؟ قال نعم. قال: حياك الله يا أبا الخطاب !فقال له: وأنت فحياك الله! قد عرفتنا فعرّفنا نفسك. قال: لا يمكنني ذلك. فغضب ابن سريج وقال: والله لو كنت يزيدَ بن عبد الملك لما زاد. فقال له: أنا يزيد بن عبد الملك. فوثب إليه عمر فأعظمه، ونزل ابن سريج إليه فقبل ركابه، فنزع حلته وخاتمه فدفعهما إليه، ومضى يركضَ حتى لحق ثَقَلَه.

(١. ٢٥٨)

.. أن عمر بن عبد العزيز مرَّ فسمع صوت ابن سريج وهو يغني:

«بَـتَّ الخليطُ قُوى الحبل الذي قطعوا...»

فقال عمر: لله درُّ هذا الصوت لو كان بالقرآن!

(١. ٢٦٦)

.. قال أبو إسحاق: ما سمعته (يعني لحناً لابن سريج) منذ عرفته إلا أبكاني، لأني إذا سمعته أو ترنمت به وجدتُ غمراً على فؤادي لا يسكن حتى أبكي.

(١. ٢٧٠)

قال أبو نافع الأسود: إذا أعجزك أن تُطرب القرشي فغنّه غناء ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك تُرقصه.

(١. ٢٨٤)

عن أبيه أنه كان يقول: غناءُ كل مغنٍ مخلوق من قلب رجل واحد، وغناء ابن سريج مخلوقٌ من قلوب الناس جميعاً. وكان يقول: الغناءُ على ثلاثة أضرُب، فضربٌ مُلْهٍ مطرب يحرك ويستخفّ، وضرب ثانٍ له شجاً ورقة، وضربٌ ثالث حكمة وإتقان وصنعة. قال: وكل هذا مجموع في غناء ابن سريج.
وذكر يوسف بن إبراهيم أنه حضر إسحاق بن إبراهيم الموصلي ليلةً وهو يذاكر إبراهيم المهدي في بعض مخاطبته إياه: هذا صوت قد تمعْبد فيه ابن سريج. فقال له إبراهيم: ما ظننت أنك يا محمد مع علمك وتقدمك تقول مثل هذا في ابن سريج، فكيف يجوز أن تقول: تمعْبد ابن سريج، وإنما معبد إذا أحسن قال: أصبحت سُريجياً! قد أغنى الله ابن سريج عن هذا ورفع قدره عن مثله، وأُعيذك بالله أن تستشعرَ مثله في ابن سريج. قال: فما رأيت إسحاق دفع ذلك ولا أباه، على أنه قال: هي كلمة يقولها الناس، لم أقلها اعتقاداً لها فيه، وإنما تكلمت بها على العادة.

(١.٢٩٣)

قدمَ جرير المدينة أو مكة فجلس مع قومٍ، فجعلوا يعرضون عليه غناء رجلٍ من المغنين، حتى غنوه لابن سريج، فطرب وقال: هذا أحسن ما أسمعتموني من الغناء كلِّه. قالوا: وكيف قلت ذاك يا أبا حزْرَةَ؟ قال: مخرجُ كلّ ما أسمعتموني من الغناء من الرأس، ومخرجُ هذا من الصدر.

(١.٣١٢)

تغنّى ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة وهو:

خانكَ من تهوى فلا تخنه
وكنْ وفياً إن سلوتَ عنه

قال المكيون: قال ابن سريج: ما تغنيت بهذا الشعر قطُّ إلا ظننت أني أحلُّ محلَّ الخليفة.

(١.٣١٤)

.. عن مالك بن أبي السمح قال:

سألت ابن سريج عن قول الناس: فلان يصيب وفلان يخطئ، وفلان يحسن وفلان يسيء، فقال: المصيب المحسن من المغنين هو الذي يُشبع الألحان، ويملأُ الأنفاسَ، ويعدّلُ الأوزانَ، ويفخم الألفاظَ، ويعرف الصوابَ، ويقيم الإعرابَ، ويستوفي النغمَ الطوالَ، ويحسّن مقاطيع النغم القصار، ويصيب أجناسَ الإيقاع، ويختلس مواقعَ النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات. فعرضت منه، ثم خلاه وأقبل على من حضر فقال: هذا أراد أن يكسرَ مزامير داود.

(٢. ٢٠٤)

ابن محرز (موسيقي)

كان يسكنُ المدينة مرّةً ومكة مرة. ثم شخص إلى فارس، وتعلم ألحان الفرس، وأخذ غناءَهم، ثم صار إلى الشام وتعلم ألحانَ الروم، فأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين، وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض، وألّف منها الأغاني التي وضعها في أشعار العرب، فأتى بما لمْ يُسمع مثله. وكان يُقال له صنّاج العرب (صفيحة مدوّرة من الصفر يُضرب بها على أخرى مثلها. أما الصّنج ذو الأوتار فمُختص بالعجم مُعرّب).

(١. ٣٧٨)

...وهو أول من غنى بزوج من الشعر، وعمل ذلك بعده المغنون اقتداءً به. وكان يقول: الأفرادُ لا تتم بها الألحان.

(١. ٣٧٩)

أبو حنيفة (الفقيه)

كان لأبي حنيفة جارٌ في الكوفة يغني، فكان إذا انصرف وقد سكر يغني في غرفته. ويسمع أبو حنيفة غناءه فيعجبُه. وكان كثيراً ما يغني:

أضاعوني وأي فتىً أضاعوا
ليوم كريهةٍ وسداد ثغرِ

فلقيه العسسُ ليلةً فأخذوه وحُبس. ففقد أبو حنيفة صوتَه تلك الليلة. فسأل عنه من غدٍ فأُخبرَ، فدعا بسواده وطويلته (ثيابٌ سود وقلنسوة رسميتان) فلبسهما، وركب إلى عيسى بن موسى فقال له: إن لي جاراً أخذه عسسك البارحةَ فحُبس، وما علمتُ منه إلا خيراً. فأمر عيسى أنْ سلّموا إلى أبي حنيفة كل من أخذه العسسُ البارحة، فأُطلقوا جميعاً. فلما خرج الفتى دعا به أبو حنيفة وقال له سراً: ألست كنتَ تغني يا فتى كلَّ ليلةٍ:

أضاعوني وأي فتىً أضاعوا

فهلْ أضعناك؟ قال: لا والله أيها القاضي، ولكن أحسنتَ وتكرّمت، أحسن الله جزاءك. قال: فعد إلى ما كنتَ تغنيه، فإني كنتُ آنس به، ولمْ أرَ به بأساً.

(١. ٤١٤)

ابن عائشة (موسيقي)

وابتداؤه بالغناء كان يُضربُ به المثل، فيُقال للابتداء الحسن كائناً ما كان من قراءة قرآن، أو إنشاد شعر، أو غناءٌ يُبدأ به فيُستحسن: كأنه ابتداء ابن عائشة... وكان ابن عائشة غير جيد اليديْن (أي لا يُحسن عزف آلة)، فكان أكثر ما يغني مُرتجلاً.

رأى ابن أبي عتيق حلقَ ابن عائشة مُخدّشاً فقال: من فعل هذا بك؟ قال: فلان. فمضى فنزع ثيابَه وجلس للرجل على بابه، فلما خرج أخذ بتلابيبه وجعل يضربه ضرباً شديداً والرجل يقول له: مالك تضربني! أي شيء صنعتُ! وهو لا يجيبه حتى بلغ منه، ثم خلاّه وأقبل على من حضر فقال: هذا أراد أن يكسر مزامير داود.

(١. ٢٠٤)

حُنين الحِيـــري (شاعر وموسيقي)

... وكان شاعراً مغنياً فحلاً من فحول المغنين، وله صنعة فاضلة متقدمة، وكان يسكن الحيرة...

(٢. ٣٤١)

قيل لحُنين: أنت تغني منذ خمسين سنة ما تركت لكريم مالاً ولا داراً ولا عقاراً إلا أتيت عليه! فقال: بأبي أنتم، إنما هي أنفاسي أقسمها بين الناس، أفَتلومونني أن أُغلي بها الثمن !

(٢. ٣٤٣)

.. عن حُنين قال: خرجت إلى حمص ألتمسُ الكسبَ بها وأرتاد من أستفيد منه شيئاً، فسألت عن الفتيان بها (طائفة يدينون بالفتوة ويحتفون بالغرباء، ولقد تطورت في العصر العباسي حتى جعل الخليفة الناصر نفسه رئيساً لها)، وأين يجتمعون، فقيل لي عليك بالحمّامات فإنهم يجتمعون بها إذا أصبحوا، فجئت إلى أحدها فدخلته، فإذا فيه جماعة منهم، فأنست وانبسطت، وأخبرتهم أني غريب ثم خرجوا وأخرجت معهم، فذهبوا بي إلى منزل أحدهم، فلما قعدنا أتينا بالطعام فأكلنا، وأُتينا بالشراب فشربنا، فقلت لهم: هل لكم في مغنٍّ يغنيكم؟ قالوا: ومن لنا بذلك؟ قلت أنا لكم به، هاتوا عوداً فأُتيت به، فابتدأت في هنيات أبي عباد مَعبد، فكأنما غنيت للحيطان لا فكِهوا لغنائي ولا سرّوا به، فقلت: ثقُل عليهم غناء معبد لكثرة عمله وشدته وصعوبة مذهبه، فأخذت في غناء الغريض فإذا هو عندهم كلا شيء، وغنيتُ خفائفَ ابن سريج، وأهازيج حكم، والأغانيَ التي لي، واجتهدت في أن يفهموا، فلم يتحرك من القوم أحدٌ، وجعلوا يقولون: ليت أبا منبّه قد جاءنا، فقلت في نفسي: أرى أني سأُفتضح اليوم بأبي منبّه فضيحةً لم يُفتضح أحدٌ قط مثلَها. فبينا كذلك إذ جاء أبو منبه،

وإذا هو شيخٌ عليه خُفّان أحمران كأنه جمّال، فوثبوا جميعاً إليه وسلموا عليه وقالوا: يا أبا منبّه أبطأتَ علينا، وقدموا له الطعام وسقوه أقداحاً، وخنست أنا حتى صرت كلا شيء خوفاً منه، فأخذ العود ثم اندفع يغني:

«طرب البحرُ فاعبري يا سفينة

لا تشقي على رجال المدينـــــة»

فأقبل القوم يصفقون ويطربون ويشربون، ثم أخذ في نحو هذا من الغناء، فقلتِ في نفسي: أنتم ها هنا! لئن أصبحت سالماً لا أمسيت في هذه البلدة. فلما أصبحت شددت رحلي على ناقتي، واحتقبتُ ركوةً (إناء جلدي) من شراب، ورحلت متوجهاً إلى الحيرة...

(٣٤٧.٢)

.. أن خالد بن عبد الله القسري حرّم الغناءَ بالعراق في أيامه، ثم أذن للناس يوماً في الدخول عليه، فدخل إليه حُنين ومعه عود تحت ثيابه، فقال: أصلح الله الأمير، كانت لي صناعة أعود بها على عيالي فحرمها الأمير، فأضر ذلك بي وبهم، فقال: وما صناعتك؟ فكشف عن عوده وقال: هذا، فقال له خالد: غنِّ، فحرك أوتاره وغنى:

أيهـــا الشـامتُ المعيـّـــــرُ بالدهـر

أأنـت المُبـــــــرأُ الموفــــــــور

أم لديك العهـــدُ الوثيقُ من الأيـــام

بـــل أنــت جاهـــلٌ مغـــرورُ

قال: فبكى خالد وقال: قد أذنت لك وحدك خاصةً فلا تجالس سفيهاً ولا معربداً. فكان إذا دُعي قال: أفيكم سفيهٌ أو مُعربد...؟

(٣٤٨.٢)

الغريض (موسيقى)

قال إسحاق: وسمعت جماعةً من البُصراء عند أبي يتذاكرونهما، فأجمعوا على أن الغريض أشجى غناءً، وأن ابن سريج أحكمُ صنعة.

(٢. ٣٦٢)

.. أن الغريض سمع أصوات رُهبان بالليل في ديرٍ لهم فاستحسنها، فقال له بعض من معه: يا أبا يزيد، صُغ على مثل هذا الصوت لحناً، فصاغ مثله في لحنه:

يــا أم بكـــرٍ حبــك البــاديْ

لا تصْرميـنـــي إننـــي غـــاديْ

فمــا سُــمع بأحســـن منـــه.

(٢. ٣٩٧)

قال إسحاق فحدثني هذا المخزومي، (بعد هرب الغريض إلى اليمن خوفاً من نافع بن علقمة وإلى مكة): أن الغريض لما صار إلى اليمن وأقام به اجتزنا به في بعض أسفارنا، قال: فلما رآني بكى، فقلت له: ما يُبكيك؟ قال: بأبي أنت وأمي! وكيف يطيب لي أن أعيش بين قوم يرونني أحمل عودي فيقولون لي: يا هناهُ، أتبيع آخرة الرحل! (ما يستند إليه الراكب) فقلت له: فارجع إلى مكة ففيها أهلك، فقال: يا ابن أخي، إنما كنت أستلذ مكة وأعيش بها مع أبيك ونحوه، وقد أوطنت هذا المكانَ ولست تاركه ما عشت، قلنا له: فغننا شيئاً من غنائك فتأبّى، ثم أقسمنا عليه فأجاب، وعمدنا إلى شاةٍ فذبحناها وخرطنا من مصرانها أوتاراً، فشدها على عوده، واندفع فغنى في شعر زهير:

جرى دمعـــي فهيـــج لي شجونا

فقلبــي يُســتجنُّ به جنونـــــا

فما سمعنا شيئاً أحسن منه، فقلنا له: أرجع الى مكة، فكلٌّ من بها يشتاقك. ولم نزل نرغّبه في ذلك حتى أجاب إليه. ومضينا لحاجتنا ثم عدنا فوجدناه عليلاً، فقلنا: ما قصتك؟ قال:

جاءني منذ ليالٍ قومٌ، وقد كنت أغني في الليل، فقالوا غننا، فأنكرتهم وخفتهم، فجعلتُ أغنيهم، فقال لي بعضهم غنني:

لقد حثوا الجمال ليهــــــــربوا منا فلـــم يئلوا

ففعلت فقام إليّ هنٌ منهم أزبُّ (شخص كثير الشعر) فقال لي: أحسنت والله! ودقَّ رأسي، حتى سقطت لا أدري أين أنا، فأفقت بعد ثالثةٍ وأنا عليل كما ترى، ولا أُراني إلا سأموت. فأقمنا عنده بقية يومنا ومات من غدٍ فدفنّاه وانصرفنا.

(١. ٣٩٩-٤٠٠)

طويْس (موسيقي)

أولُ من غنى بالعربي بالمدينة طُويْس... وكان لا يضربُ بالعود وإنما ينقر بالدُّف.

(٣. ٢٧)

كان أول من تغنّى بالمدينة غناءً يدخلُ في الإيقاع (بناء ألحان الغناء على موقعها وميزانها) طويس.

(٣. ٢٩)

الدارميّ (شاعر وموسيقي)

...أن تاجراً قدم المدينة بخُمُرٍ فباعها كلها فبقيت السود منها فلم تنفُق، وكان صديقاً للدارمي، فشكا ذاك إليه، وقد كان نسك وترك الغناء وقول الشعر، فقال له: لا تهتم بذلك فإني سأنفقها لكَ حتى تبيعها أجمع، ثم قال:

قــلْ للمليحــة في الخمــارِ الأســود

ِمـــــاذا صنعــتِ براهــبٍ متعبّــدِ

قدْ كان شمّر للصــــلاة ثيــابَه

حتــى وقفتِ لـــه ببــابِ المســجدِ

وغنّى فيه، وغنى فيه أيضاً سِنان الكاتب، وشاع في الناس وقالوا: قد فتك (مجن) الدارمي ورجعَ عن نسكه، فلم تبقَ في المدينة ظريفةٌ إلا ابتاعت خماراً أسودَ حتى نفِدَ ما كان مع العراقي منها، فلما علم بذلك الدارمي رجع إلى نسكه ولزم المسجد.

فأما نسبة هذا الصوت فإن الشعرَ للدارمي والغناءَ أيضاً.

(٣. ٥٤)

ابن صاحب الوضوء (موسيقي)

...أبو مسلم المصبحي قال: قدم علينا أسودٌ من أهل الكوفة (ابن صاحب الوضوء) فغنى:

ارفع ضعيفك لا يحـــر بك ضعفُـــه

يوماً فتدركـــه العواقبُ قد نمـــا

قال: فمررتُ بعبد الله بن عامر الأسلمي، وكان يؤمنا وهو قائم يصلي الظهر، فقلتُ له: قدم علينا أسودٌ من الكوفة يغني كذا وكذا فأجاده، فأشار إليّ بيده أن أجلسْ، فلما قضى صلاته قال: أخذته عنه؟ قلتُ: نعم. قال: فأمِرّه علي، ففعلتُ. قال: فلما كان بالليل صلى بنا فأدّاه في المحراب.

(٣. ١٢٤)

يزيـــد حوراء (موسيقي)

... أن إبراهيم بن المهدي حسده على شمائله وإشارته في الغناء، فاشترى عدةَ جوارٍ وشاركه فيهن، وقال له: علّمهن فما رزق الله فيهن من ربحٍ فهو بيننا، وأمرهن أن يجعلنَ وكدهنّ (قصدهن) أخذَ إشارته ففعلنَ ذلك، وكان إبراهيم يأخذها عنهن هو وابنه ويأمرهن بتعليم كل من يعرفنه ذلك حتى شهرها بين الناس، فأبطلَ عليه ما كان منفرداً به من ذلك.

(٣. ٢٥١)

إبن مِسْجَح (موسيقي)

مكي أسود، مغنٍ متقدم من فحول المغنين وأكابرهم، وأول من صنع الغناء منهم، ونقل غناء الفرس إلى غناء العرب، ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية (محرفة عن البيزنطية) والأسطوخوسية (من جزيرة جنوبي فرنسا)، وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن تلك النَّغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أولَ من أثبتَ ذلك ولحنه وتبعه الناسُ بعد ذلك.

(٣. ٢٧٦)

عطَرَّد (موسيقي)

خالد بن كلثوم قال:

كنت مع زبراء في المدينة وهو أول والٍ عليها، وهو من بني هاشم أحد بني ربيعة بن الحارث بن عبد المطلب، فأمر بأصحاب الملاهي فحُبسوا وحُبسَ عطرَّد، وأخبره أنه من أهل الهيئة والمروءة والنعمة والدين، فدعا به فخلّي سبيله، وأمره برفع حوائجه اليه فدعا له، وخرج فإذا هو بالمغنين

أُحضروا ليُعرضوا، فعاد إليه عطرّد، فقال: أصلح الله الأمير، أعلى الغناء جبست هؤلاء؟ قال: نعم. قال: فلا تظلمهم، فوالله ما أحسنوا منه شيئاً قط! فضحكَ وخلى سبيلهم.

(٣.٧.٣٠)

الحرث بن خالد المخزومي (حاكم وشاعر)

لما ولي عبد الملك بن مروان الحارث بن خالد المخزومي مكة، بعث إلى الغريض فقال له: لا أرينَّكَ في عملي (في البلد الذي تحت حكمي)، وكان قبل ذلك يطلبه ويستدعيه فلا يُجيبه، فخرج الغريض إلى بلاد الطائف، وبلغ ذلك الحارث فرقّ له فردّه وقال له: لمَ كنت تُبغضنا وتهجر شعرنا ولا تقربنا؟ قال له الغريض: كانت هفوةً من هفوات النفس، وخطرةً من خطرات الشيطان، ومثلك وهب الذنبَ، وصفح عن الجرم، وأقالَ العثرة، وغفر الزلةَ، ولستُ بعائد إلى ذلك أبداً. قال: وهل غنيت في شيء من شعري؟ قال: نعم، قد غنيت في ثلاثة أصوات من شعرك، قال: هاتِ ما غنيت، فغنى:

بان الخليط فما عاجوا ولا عدلوا
إذ ودعوك وحنّت بالنوى الإبلُ...

قال له: أحسنتَ والله يا غريض، هات ما غنيتَ فيه أيضاً من شعري، فغناه في قوله:

يا ليت شعري وكم من مُنيةٍ قُدرت
وفقاً وأخرى أتى من دونها القدرُ...

فقال له الحارث: أحسنت والله يا غريض، إيه، وماذا أيضاً؟ فغناه قوله:

عفَت الديارُ فما بهـــا أهلُ...

فقال له الحارث: لا لوم في حبك، ولا عذر في هجرك، ولا لذّة لمن لا

يُروّح قلبه بك، يا غريض لو لم يكن لي في ولايتي مكة حظ إلا أنت لكان حظاً كافياً وافياً، يا غريض إنما الدنيا زينة، فأزين الزينة ما فرّح النفس، ولقدْ فهم قدر الدنيا على حقيقته من فهم قَدْرَ الغناء.

(٣. ٣٢٥)

يونس (موسيقي وشاعر)

مولى لعمر بن الزبير. ومنشؤه ومنزله المدينة. وكان أبوه فقيهاً... وأخذ الغناء عن معْبد...وكتابه في الأغاني ونَسبها إلى من غنى فيها هو الأصل الذي يُعمل عليه ويُرجع له. وهو أول من دوّن الغناء.

الهُـــذلي (موسيقي)

... أن الهُذلي كان نقّاشاً يعمل البُرَمَ (جمع بُرمة وهي القدر) من حجارة الجبل، وكان يُكنى أبا عبد الرحمن، وكان إذا أمسى راح فأشرفَ على المسجد ثم غنّى، فلا يلبث أن يُرى الجبلُ كقرص الخبيص (نوع من الحلوى خليط) صُفرةً وحمرةً من أردية قريش، فيقولون: يا أبا عبد الرحمن، أعدْ، فيقول: أما والله وها هنا حجرٌ أحتاج إليه لمْ يردْ الأبطحَ، فيضعون أيديَهم في الحجارة حتى يقطعوها له ويحدروها على الأبطح، وينزلُ معهم حتى يجلسَ على أعظمها حجراً ويغني لهم.

(٥. ٦٥)

مالك (موسيقي)

سُئل مالك بن أبي السمع عن صُنعته في:

لاَح بالديـــرِ من أُمامـــةَ نارُ

فقال: أخذته من خرْبندة (وهو المكاري) بالشام يسوق أحمرةً، فكان يترنم بهذا اللحن بلا كلام، فأخذته فكسوته هذا الشعر.

(٥. ١١٤)

إبراهــيم الموصلــــي (شاعر وموسيقي)

الحسين عن حماد قال: قال لي أبي (يعني إسحاق بن إبراهيم):

صنع جدُّك تسعمائة صوت (الصوت يعني اللحن)، منها دينارية، ومنها درهمية، ومنها فلسية، وما رأيت أكثرَ من صنعته، فأما ثلاثمائة منها فإنه تقدم الناس جميعاً فيها، وأما ثلاثمائة، فشاركوه وشاركهم فيها، وأما الثلاثمائة الباقية، فلعبٌ وطرب. ثم أسقط أبي الثلاثمائة الآخرة بعد ذلك من غناء أبيه، فكان إذا سئلَ عن صنعةِ أبيه قال: هي ستمائة صوت.

(١٨٧.٥)

وقال أحمد بن حمدون قال لي إسحاق (الموصلي): من غناء أبي الذي أكرهه وأستزريه صوته في شعر العباس بن الأحنف:

أبكي ومثلـــي بكى في حبّ جاريةٍ...

فلمْ أعلم فيه معنى إلا معنى استحسانه للشعر، فإن العباس أحسن فيه جداً.

(١٨٧.٥)

تشوّق إبراهيم الموصلي إلى سرداب له، وكان فيه بركة ماء تدخل من موضع إليه وتخرج من بستان، فقال: أشتهي أن أشرب يومي وأبيت ليلتي في هذا السرداب ففعل ذلك، فبينا هو نائمٌ في نصف الليل فاذا سنّورتان (هرّتان) قد نزلتا من درجة السرداب، بيضاء وسوداء، فقالت إحداهما: أتراه نائماً؟ فقالت السوداء: هو نائمٌ، فاندفعت السوداء فغنت بأحسن صوت:

عفــا مــزجٌ إلى لَصــقِ
إلى الهضبــات مــن هكــر
إلى قــاعِ النقــير إلى
قــــرارِ حِلالِ ذي حــدرِ

(أسماء أماكن) قال: فمات إبراهيم فرحاً وقال: يا ليتهما أعاداه! فأعاداه مراراً حتى أخذه (أي اللحن)، ثو تحرك فقامت السنورتان، وسمع إحداهما تقول للأخرى: والله لا طرحه إلى أحدٍ إلا جُن، فطرحه من غدٍ على جارية فجُنّت.

(٥. ١٩٤)

إسحاق قال: قال لي أبي:

كنتُ في شبابي ألازم أصحاب قُطْرُبّل وباري وبِنّي (قرى خمارات في نواحي بغداد) وما أشبه هذه المنازل، فأتخذُ فيهم الخمار اللطيف، يحسبوني بالشراب الجيد ويخبئوا لي، فجئت إلى باري يوماً فلقيني خماري، فقال لي: يا أبا إسحاق عندي شيء من بابتك (يصلح لك)، وقد كنت عملت لحني هذا:

اشرب الراحَ وكن في
شربكَ الراحَ وقورا
فاشرب الراحَ رواحاً
وظلاماً وبكورا

فدخلت بيته وبزلت دنّه (ثقبته ليسيل خمره) وجعلت أُرجّع الصوت، فبهت ينظر إليّ والنبيذُ يجري حتى امتلأ الإناء وفاض، فقلت له: ويحك! شرابك قد فاض، فقال: دعني من شرابي، بالله مات لك إنسان في هذه الأيام؟ فقلت: لا، قال: فما بالُ حلقك هذا حزيناً؟

(٥. ١٩٧)

حدثني حماد بن إسحاق قال:

أخبرني أبي أنه سمع الرشيد، وقد سأل جدي إبراهيم كيف يصنع إذا أراد أن يصوغ الألحانَ، فقال: يا أمير المؤمنين، أُخرج الهمَّ من فكري وأمثّل

الطرب بين عيني، فتسوغ لي مسالك الألحان التي أريد فأسلكها بدليل الإيقاع، فأرجع مصيباً ظافراً بما أريد، فقال: يحق لك يا إبراهيم أن تصيبَ وتظفرَ، وإن حسن وصفك لمُشاكلٌ حسنَ صنعتك وغنائك.

(٥. ٢٣٠)

إبراهيم قال:

سألت الرشيد أن يهبَ لي يوماً في الجمعة لا يبعث فيه إليّ بوجه ولا سبب، لأخلو فيه بجواريّ وإخواني، فأذن لي في يوم السبت، وقال لي هو يومٌ استثقله. فالهُ فيه بما شئت، فأقمت يوم السبت بمنزلي وتقدمت في إصلاح طعامي وشرابي بما احتجت إليه، وأمرت بوابي فأغلق الأبواب وتقدمت إليه (أمرته) أن لا يأذن عليّ لأحد، فبينا أنا في مجلسي والخدم قد حفّوا بي وجواري يترددن بين يدي، إذا أنا بشيخ ذي هيئة وجمال، عليه خفّان قصيران وقميصان ناعمان، وعلى رأسه قلنسوة لاطئة، وبيده عكازة مقمّعة بفضة، وروائح المسك تفوح منه حتى ملأ البيت والدار، فداخلني بدخوله على ما تقدمت فيه غيظٌ ما داخلني قط مثله، وهممت بطرد بوابي ومن حجبني لأجله، فسلم علي أحسن سلام فرددتُ عليه، وأمرته بالجلوس فجلس، ثم أخذ بي في أحاديث الناس وأيام العرب وأحاديثها وأشعارها حتى سلّى ما بي من الغضب، وظننت أن غلماني تحرّوا مسرتي بإدخالهم مثله علي لأدبه وظرفه، فقلت: هل لك من طعام؟ فقال: لا حاجة لي فيه، فقلت: هل لك في شراب؟ فقال: ذلك إليك، فشربت رطلاً وسقيته مثله، فقال لي: يا أبا إسحاق، هل لك أن تغني لنا شيئاً من صنعتك وما قد نفقت به عند الخاص والعام؟ فغاظني قوله، ثم سهلت على نفسي أمره فأخذت العود فجسسته ثم ضربت فغنيت، فقال: أحسنت يا إبراهيم، فأزاد غيظي وقلت: ما رضي ما فعله من دخوله عليّ بغير إذن واقتراحه أن أغنيه حتى سمّاني ولمْ يُكنّني ولم يُجمل مخاطبتي! ثم قال: هل لك أن

تزيدنا؟ فتذمّمت (استنكفت) فأخذت العود وتغنيت وتحفظت وقمت بما غنيته إياه قياماً تاماً ما تحفظت مثله ولا قمت بغناء كما قمت به له بين يدي خليفة قط ولا غيره، لقوله لي: أُكافئك، فطرب وقال: أحسنت يا سيدي، ثم قال: أتأذن لعبدك بالغناء فقلت: شأنك، واستضعفت عقله في أن يغنيني بحضرتي بعد ما سمعه مني، فأخذ العود وجسّه، فوالله لخلته ينطق بلسان عربي لحسن ما سمعته من صوته، ثم تغنى:

ولي كبـــدٌ مقروحـــة مـــن يبيعنـــي
بهـــا كبـــداً ليســـت بـــذات قـــروحِ
أباهـــا عـــليَّ النـــاسُ لا يشـــترونها
ومـــن يشـــتري ذا علّـــةٍ بصحيـــحِ
أئـــن مـــن الشـــوق الـــذي في جوانبـــي
أنـــين غصيـــصٍ بالـــشرابِ جريـــحِ

قال إبراهيم: فوالله لقد ظننت الحيطان والأبواب وكل ما في البيت يجيبُه ويغني معه من حسن غنائه، حتى خلت والله إني أسمع أعضائي وثيابي تجاوبه، وبقيت مبهوتاً لا أستطيع الكلام ولا الجواب ولا الحركة لما خالط قلبي، ثم غنى:

ألا يـــا حمامـــات اللـــوى عـــدن عـــودةً
فإنـــي إلى أصواتكـــن حزيـــنُ
فعـــدن فلمـــا عدن كـــدن يُمتنني
وكـــدت بـــأسراري لهـــن أبـــينُ
دعون بتـــرداد الهدير كأنما
ســـقين حميـــا أو بهـــن جنـــونُ
فلمْ ترَ عينـــي مثلهن حمائماً
بكـــين ولـــم تدمـــع لهـــنّ عيـــونُ
......

ثم قال: يا إبراهيم، هذا الغناء الماخوري فخذه وانحُ نحوه في غنائك وعلمه جواريك، فقلت: أعده عليّ، فقال: لست تحتاج، قد أخذته وفرغت منه، ثم غاب من بين يدي، فارتعت وقمت إلى السيف فجردته، وعدوت نحو أبواب الحُرم فوجدتها مغلقة، فقلت للجواري: أي شيء سمعتن عندي؟ فقلن: سمعنا أحسن غناء سُمع قط، فخرجت متحيراً إلى باب الدار فوجدته مغلقاً، فرجعت لأتأمل أمري فإذا هو قد هتف بي من بعض جوانب البيت: لا بأس عليك يا أبا إسحاق، أنا إبليس وأنا كنت جليسك ونديمك اليوم، فلا تُرع. فركبت إلى الرشيد وقلت: لا أُطرفه بطرفة مثل هذه، فدخلت إليه فحدثته بالحديث، فقال: ويحك! تأمل هذه الأصوات، هل أخذتها؟ فأخذت العود أمتحنها، فإذا هي راسخة في صدري كأنها لم تزل، فطرب الرشيد عليها وجلس يشرب ولم يكن عزم على الشراب... وقال: الشيخ كان أعلم بما قال لك من أنك أخذتها وفرغت منها، فليته أمتعنا بنفسه يوماً واحداً كما أمتعك.

(٥. ٢٣٥)

علي بن عبد الكريم قال: زار ابنُ جامع ابراهيم الموصلي، فأخرج إليه ثلاثين جاريةً فضربن طريقةً واحدةً وغنين، فقال ابن جامع: في الأوتار وترٌ غير مستوٍ، فقال إبراهيم: يا فلانة شدي مثناكِ، فشدّته فاستوى، فعجبت أولاً من فطنة ابن جامع لوترٍ في مائة وعشرين وتراً غير مستوٍ، ثم ازداد عجبي من فطنة إبراهيم له بعينه.

(٥. ٢٤٣)

إسحاق الموصلي، عن أبيه، قال: صنعتُ لحناً فأعجبني، وجعلتُ أطلب له شعراً، فعسر عليّ ذلك، فأُريت في المنام كأن رجلاً لقيني، فقال لي يا إبراهيم، أوَقد أعياك شعرٌ لغنائك هذا الذي تعجب به؟ قلت: نعم. قال: فأين أنت من قول ذي الرمة:

ألا يــا اســلمي يــا دارَ مــيّ عــلى البِــلي
ولا زال منهــلاً بجرعائــك القطــــــرُ

قال: فانتبهت فرحاً بالشعر، فدعوت من ضرب عليّ فغنيته، فصنعت فيه ألحاناً فاخورية...

(١٨. ٤٨)

إسحاق الموصلي (شاعر وموسيقي)

مُخارق مولاتنا قالت: (مُخارق ترد أنثى هنا فقط)

كان لمولاي الذي علمني الغناء فراشٌ رومي، وكان يغني بالرومية صوتاً مليح اللحن، فقال لي مولاي يا مُخارق خذي هذا اللحن الرومي فانقليه إلى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به إسحاق الموصلي فأعلم أين يقع من معرفته، فقلت ذلك، وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاي، فأقام وبعث إليّ أن ادخلي اللحن الرومي في وسط غنائك، فغنيته إليه في دَرْج أصوات مرت قبله، فأصغى إليه إسحاق، وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ويوقّع عليه بيده، ثم أقبل على مولاي فقال: هذا صوت رومي اللحن، فمن أين وقع لك؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول: ما رأيت شيئاً أحسن من استخراجه لحناً رومياً لا يعرفه ولا العلة فيه، وقد نُقل إلى غناء عربي وامتزجت نغمُه ولم يخف عليه.

(٥. ٢٧٩)

أحمد بن عُبيد الله بن أبي العلاء قال:

غنيت يوماً بين يد الواثق لحنَ إسحاق في:

هزئــت أســماءُ منــي وقالــت
أنــت يــا ابــن الموصّــلي كبــيرُ

فقال: فنظر إليّ مُخارق نظراً شزراً وعض شفته علي، فلما خرجنا من بين يدي الواثق قلت: يا أستاذ، لمَ نظرت إليّ ذلك النظر؟ أأنكرت عليّ شيئاً أم أخطأت في غنائي؟ فقال لي: ويحك! أتدري أي صوتٍ غنيت! إن إسحاق جعل صيحة هذا الصوت بمنزلة طريق ضيق وعر صعب المرتقى، أحد جانبي ذلك الطريق حرفُ جبل، وعن جانبه الآخر الوادي، فإن مال مرتقيه عن محجته إلى جانب الوادي هوى، وإن مال إلى الجانب الآخر نطحه حرفُ الجبل فتكسّر، سرْ إليّ غداً حتى أصححه لك.

(٥. ٣٠٥)

.. أن إسحاق بات ليلةً عند المعتصم وهو أمير، فسمع لحناً لعبد الوهاب المؤذن أذّن به على باب المعتصم، فأصغى إليه فأعجبه، فأعاد المبيت ليلةً أخرى عنده حتى استقام له اللحنُ، فبنى عليه لحنَه:

هزئت أسماءُ مني وقالت ...

(٥. ٣٠٥)

.. كان المغنون يجتمعون مع إسحاق وكلهم أحسن صوتاً منه، ولم يكن فيه عيبٌ إلا صوته، فلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم ويبذهم جميعاً ويفضلهم ويتقدمهم، قال: وهو أول من أحدث التخنيث ليوافق صوته ويشاكله، فجاء معه عجب من العجب، وكان في حلقه نبو عن الوتر. ... إن إسحاق أول من جاء بالتخنيث في الغناء ولمْ يكن يُعرف، وإنما احتال بحذقه لمنافرة حلقه الوتر، حتى صار يجيبه ببعض التخنيث فيكون أحسن له في السمع.

(٥. ٣٢٦)

كان المغنون إذا حضروا وليس إسحاق معهم غنّوا هوينى وهم غير مفكرين، فإذا حضر إسحاق لم يكن إلا الجد.

(٥. ٣٢٧)

عمر بن بانة قال:

رأيت إبراهيم بن المهدي يناظر إسحاق في الغناء، فتكلما بما فهماه ولم أفهم منه شيئاً، فقلت لهما: لئن كان ما أنتما فيه من الغناء فما نحن في قليلٍ ولا كثير.

(٥. ٣٧١)

هبة بن ابراهيم بن المهدي قال:

كتب أبي إلى إسحاق في شيء خالفه فيه من التجزئة والقسمة: إلى منْ أُحاكمك والناس بيننا حمير.

(٥. ٣٧٢)

قرأت في بعض الكتب أن محمد بن الحسين، أظنه مصعب، ذكر إسحاق الموصلي فقال: كانت صنعته مُحكمة الأصول، ونغمته عجيبة الترتيب، وقسمته معدّلة الأوزان، وكان يتصرف في جميع بُسط الإيقاعات، فأي بساط أراد أن يتغنى فيه صوتاً قصد أقوى صوت جاء في ذلك البساط الحذّاق القدماء فعارضه، وقد كان يذهب مذهب الأوائل، ويسلك سبيلهم، ويقتحم طرقهم، فيبني على الرسم فيصنعه، ويحتذي على المثال فيحكيه، فتأتي صنعته قوية وثيقة، يجمع فيها حالتين: القوة في الطبع وسهولة المسلك، وخنثاً بين كثرة النغم وترتيبها في الصياح والإسجاح، فهي بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها. وكان حسن الطبع في صياحه، حسن التلطف، لتنزّله (النزول على مهل) في الصياح إلى الإسجاح، على ترتيب بنغمٍ يشاكله، حتى تعتدل وتتزن أعجاز الشعر في القسمة بصدوره. وكذلك أصواته كلها، وأكثرها يبتدئ الصوت فيصيح فيه .وذلك مذهبه في جل غنائه، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه الملسوع،

لأنه يبدأ بالصياح في أحسن نغمة فتح بها أحدٌ فاه. ثم يرد نغمتها فيرجحها ترجيحاً وينزلها تنزيلاً حتى يحطها من تلك الشدة إلى ما يوازيها من اللين، ثم يعود فيفعل مثل ذلك، فيخرج من شدة إلى لين ومن لين إلى شدة. وهذا أشد ما يأتي في الغناء وأعز ما يعرف من الصنعة...

قال إسحاق وذكر صوته:

كان افتتاحُ بلائي النظرُ...

ما شبّهتُ صوتي هذا إلا بإنسان أخذ الكرة على الطبطابة (خشبة عريضة يلعب بها بالكرة) وأهل الميدان جميعاً خلفه، فلما بلغ أقصى ضربها حجزها.

(٥. ٣٧٥)

دحمـــان (موسيقي)

.. أن دحمان شهد عند عبد العزيز بن المطلب وهو يلي القضاء لرجل من أهل المدينة على رجل من أهل العراق بشهادة، فأجازها وعدله (زكاه)، فقال له العراقي: إنه دحمان، قال أعرفه، ولو لمْ أعرفه لسألت عنه، قال: إنه يغني ويعلم الجواري الغناء، قال: غفر الله لنا ولك، وأيّنا لا يتغنى! أُخرج إلى الرجل عن حقه.

(٦. ٢١)

أحمد النصبي (موسيقي)

... وكان يغني بالطنبور في الإسلام. وله صنعة كثيرة حسنة لم يلحقها أحدٌ من الطنبوريين ولا كثير ممن يغني بالعود.

وذكره جحظة في كتاب الطنبوريين فأتى بذكره من شيء ليس من جنس أخباره ولا زمانه، وثلبه فيما ذكره. وكان مذهبه، عفا الله عنا وعنه، في هذا الكتاب أن يثلب جميع من ذكره من أهل صناعته بأقبح ما قدر عليه، وكان

يجب عليه ضد هذا... وبه صدّر كتابه فقال: أحمد النصبي أول من غنى الأنصاب على الطنبور وأظهرها وسيرها، ولم يخدم خليفةً ولا كان له شعر ولا أدب.

(٦٢.٣)

.. كان أحمد النصبي مؤاخياً لأعشى همدان مواصلاً له، فأكثرُ غناءه في أشعاره مثل صنعته في شعره:

حيبيــا خولــةَ منــي بالســلامِ...

ولمــن الضعائنُ ســيرُهنٌّ ترجّفُ...

ويــا أيها القلــب المطيــع الهوى...

وهذه الأصوات قلائد صنعته وغرر أغانيه. قال: وكان سبب قوله الشعر في سليم بن صالح أن أعشى همدان وأحمد النصبي خرجا في بعض مغازيهما، فنزلا على سليم فأحسن قِراهما وأمر لدوابهما بعلوفة وقضيم، وأقسم عليهما أن ينتقلا إلى منزله ففعلا، فعرض عليهما الشراب فأنعما به وطلباه فوضع بين أيديهما وجلسا يشربان، فقال أحمد النصبي للأعشى: قلْ في هذا الرجل الكريم شعراً تمدحه به حتى أغني فيه، فقال الأعشى يمدحه:

يــا أيهــا القلــب المطيــع الهــوى

أنَّــى اعــتراك الطــربُ النــازحُ

تذكــرُ جُمــلاً فــإذا مــا نــأت

طــار شَــعاعاً قلبــك الطامــحُ

هــلا تناهيــت وكنــت امرءاً

زجــرك المرشــد والناصــحُ

مالــك لا تــترك جهــلَ الصبــا

وقــد عــلاك الشــمط الواضــحُ

(وهي طويلة ثم يتخلص إلى مدحه) .

قال: فغنى أحمد النصبي في بعض هذه الأبيات، وجارية لسليم في السطح، فسمعت الغناء، فنزلت إلى مولاها فقالت: إني سمعت من أضيافك شعراً ما سمعت أحسن منه، فخرج معها مولاها فاستمع حتى فهم، ثم نزل عليهما، فقال لأحمد: لمن هذا الشعر والغناء؟ ومن أنتما؟ فقال: الشعر لهذا، وهو أبو المصبح أعشى همدان، والغناء لي، وأنا أحمد النصبي الهمداني، فانكب على رأس أعشى همدان فقبله وقال: كتمتماني أنفسكما، وكدتما أن تفارقاني ولم أعرفكما، ولم أعلم خبركما، واحتبسهما شهراً ثم حملهما على فرسين، وقال: خلّفا عندي ما كان من دوابكما، وارجعا من مغزاكما إليّ. فمضيا إلى مغزاهما، فأقاما حيناً ثم انصرفا، فلما شارفا منزله قال أحمد للأعشى: إني أرى عجباً؟ قال: ما هو؟ قال: أرى فوق قصر سليم ثعلباً، قال: لإن كنت صادقاً فما بقي في القرية أحد. فدخلا القرية فوجدا سليماً وجميع أهل القرية قد أصابهم الطاعون، فمات أكثرهم وانتقل باقيهم. هكذا ذكر إسحاق، وذكر غيره: أن الحجاج طالب سليماً بمال عظيم، فلم يخرج منه حتى باع كل ما يملكه، وخربت قريته وتفرق أهلها. ثم باعه الحجاج عبداً، فاشتراه بعض أشراف أهل الكوفة... فأعتقه.

(٦. ٦٥)

سياط (موسيقي)

دخل ابن جامع على سياط وقد نزل به الموت، فقال له: ألك حاجة؟ فقال: نعم، لا تُزد في غنائي شيئاً ولا تُنقص منه، دعه رأساً برأس، فإنما هو ثمانية عشر صوتاً.

(٦. ١٥٧)

ابن عباد (موسيقي)

قال ابن عباد:

والله إني لأمشي بأعلى مكة في الشِّعب، إذا أنا بمالك على حمار له ومعه فتيان من أهل المدينة، فظننتُ أنهم قالوا له: هذا ابن عباد، فمال إليَّ فملتُ إليه. فقال لي: أنت ابن عباد؟ قلت نعم. قال: ملْ معي هاهنا، ففعلت. فأدخلني شِعب ابن عامر ثم أدخلني دهليز ابن عامر وقال: غنني. فقلت: أغنيك هكذا وأنت مالك! . وقد كان يبلغني أنه يثلبُ أهل مكة ويتعصّب عليهم. فقال: بالله إلا غنيتني صوتاً من صنعتك. فاندفعت أغنيه:

ألا يــا صاحبــيَّ قفــا قليــلاً

عــلى ربــعٍ تقــادم بالمنيــفِ

وما غنيته إلا على احتشام. فلما فرغتُ نظر إليّ وقال لي: قدْ والله أحسنت!

ولكن حلقَك كأنه حلق زانية. فقلتُ: أما إذا أفلتُّ منك بهذا فقد أفلتُّ.
(٦. ١٧١)

يحيــى المكــي (موسيقي)

محمد بن أحمد بن يحيى المكي قال:

عمل جدي كتاباً وأهداه إلى عبد الله بن طاهر، وهو يومئذ شاب حديث السن، فاستحسنه وسر به، ثم عرضه على إسحاق فعرّفه عواراً (عيباً) كثيراً في نِسبه، لأن جدي كان لا يصحح لأحد نسبة صوت البتةَ، وينسب صنعته إلى المتقدمين، وينحل بعضهم صنعة بعض ضناً بذلك على غيره، فسقط في عين عبد الله وبقي في خزانته، ثم وقع إلى محمد بن عبد الله، فدعا أبي، وكان إليه مُحسناً وعليه مُفضلاً، فعرض عليه فقال له: إن في هذه النسب تخليطاً كثيراً، خلّطها أبي لضنه بهذا الشأن على الناس، ولكني أعمل لك كتاباً أصحِحُ هذا وغيره فيه. فعمل له كتاباً فيه اثنا عشر ألف صوت وأهداه إليه، فوصله محمد بثلاثين ألف درهم.

وصحح له الكتاب الأول أيضاً فهو في أيدي الناس. قال وسواسة: وحدثني حماد أن أباه إسحاق كان يقدم يحيى المكي تقديماً كثيراً ويفضله ويناضل أباه وابن جامع فيه، ويقول: ليس يخلو يحيى فيما يرويه من الغناء الذي لا يعرفه أحد منكم من أحد أمرين: إما أن يكون محقاً فيه كما يقول، فقد علم ما جهلتم، أو يكون من صنعته وقد نحله المتقدمين، كما تقولون، فهو أفضل له وأوضح لتقدمه عليكم. قال: وكان أبي يقول: لولا ما أفسد به يحيى المكي نفسه من تخليط في رواية الغناء على المتقدمين وإضافته اليهم ما ليس لهم وقلة ثباته على ما يحكيه من ذلك، لما تقدمه أحد. وقال محمد بن الحسن الكاتب كان يحيى يخلط في نسب الغناء تخليطاً كثيراً، ولا يزال يصنع الصوت بعد الصوت يتشبه فيه بالغريض مرةً ومعبد مرةً أخرى وبابن سريج وابن محرز، ويجتهد في إحكامه وإتقانه حتى يشتبه على سامعه، فإذا حضر مجالس الخلفاء غناه على ما أحدث فيه من ذلك، فيأتي بأحسن صنعة وأتقنها، وليس أحد يعرفها، فيسأل عن ذلك فيقول: أخذته عن فلان وأخذه فلان عن يونس أو عن نظرائه من رواة الأوائل، فلا يُشك في قوله، ولا يثبت لمباراته أحد، ولا يقوم لمعارضته ولا يفي بها، حتى نشأ إسحاق فضبط الغناء وأخذه من مظانه ودوّنه، وكشف عوار يحيى في منحولاته وبينها للناس.

(٦. ١٧٥)

قال أحمد بن سعيد: والاختلاف الواقع في كتب الأغاني إلى الآن من بقايا تخليط يحيى. قال أحمد بن يوسف: وكانت صنعة يحيى ثلاثة آلاف صوت، منها زهاء ألف لم يقاربه فيها أحد، والباقي متوسط. وذكر عن أحمد أنه سُئل عن صنعة أبيه فقال: الذي صحّ عندي منها ألف وثلاثمائة صوت، منها مائة وسبعون صوتاً غلب فيها على الناس جميعاً من تقدم منهم ومن تأخر، فلم يقم فيها أحد.

(٦. ١٧٨)

حكـــم الوادي (موسيقي)

شيخٌ سمع حكم الوادي يغني، فقال له: أحسنت! فألقى الدُفَّ وقال للرجل: قبّحك الله! تراني مع المغنين ستين سنةً وتقول لي أحسنت!

(٦. ٢٨٢)

قال إسحاق الموصلي:

أربعةٌ بلغوا في أربعةِ أجناسٍ من الغناء مبلغاً قصر عنه غيرهم: معبد في الثقيل، وابن سُريج في الرمل، وحكم في الهزج، وإبراهيم في الماخوري.

(٦. ١٨٣)

وذكر أحمد المكي عن أبيه: أن حكماً لم يُشهر في الغناء ويذهب الصوت به حتى صار الأمر إلى بني العباس، فانقطع إلى محمد بن أبي العباس أمير المؤمنين وذلك في خلافة المنصور، فأعجب به واختاره على المغنين وأعجبته أهزاجه. وكان يقول إنه من أهزج الناس. ويقال إنه غنى الأهزاجَ في آخر عمره، وإن ابنه لامه على ذلك، وقال له: أعلى الكبر تغني غناء المخنثين! فقال له: أسكت فإنك جاهل، غنيت الثقيل ستين سنةً فلم أنل إلا القوت، وغنيت الأهزاج منذ سُنيات فأكسبتك مالم ترَ مثله قط.

(٦. ٢٨٤)

قال يحيى بن خالد:

ما رأينا فيمن يأتينا من المغنين أحداً أجود أداءً من حكم. وليس أحد يسمع غناءً ثم يغنيه بعد ذلك إلا وهو يغيره ويزيد فيه وينقص إلا حكماً. فقيل لحكم ذلك فقال: إني لست أشرب، وغيري يشرب، فإذا شرب تغيّر غناؤه.

(٦. ٢٨٥)

ابن جامع (موسيقي)

قدِم ابن جامع قدمةً على الرشيد، وكان ابن جامع حسن الصوت كثير الصلاة قد أخذ السجودُ جبهته، وكان يعتمُّ بعمامة سوداء على قلنسوة طويلة، ويلبس لباس الفقهاء، ويركب حماراً مريسياً (نسبةً إلى قرية بمصر) في زي أهل الحجاز. فبينا هو واقف على باب يحيى بن خالد يلتمس الإذنَ عليه، فوقف على ما كان يقف الناس عليه في القديم حتى يأذن لهم أو يصرفهم، أقبل أبو يوسف القاضي بأصحابه أهل القلانس، فلما هجم على الباب نظر إلى رجل يقف إلى جانبه ويحدثه، فوقعت عينه على ابن جامع فرأى سمته وحلاوةَ هيئته، فجاء فوقف إلى جانبه ثم قال له: أمتع الله بك، توسمت فيك الحجازية والقرشية، قال: أصبت. قال: فمن أي قريش أنت؟ قال: من بني سهم. قال: فأي الحرمين منزلك؟ قال: مكة. قال: ومن لقيت من فقهائهم؟ قال: سل عمّن شئت. ففاتحه الفقه والحديث فوجد عنده ما أحب فأعجب به. ونظر الناس إليهما فقالوا: هذا القاضي قد أقبل على المغني. وأبو يوسف لا يعلم أنه ابن جامع. فقال أصحابه: لو أخبرناه عنه! ثم قالوا: لا، لعله لا يعود إلى مواقفته بعد اليوم، فلمَ نغمُّه. فلما كان الإذن الثاني ليحيى غدا عليه الناس وغدا عليه ابن يوسف، فنظر يطلب ابن جامع فرآه، فذهب فوقف إلى جانبه فحادثه طويلاً كما فعل في المرة الأولى. فلما انصرف قال له بعض أصحابه: أيها القاضي، أتعرفُ هذا الذي تواقف وتحادثُ؟ قال: نعم، رجلٌ من قريش من أهل مكة من الفقهاء. قالوا هذا ابن جامع المغني، قال: إنا لله! قالوا: إن الناس قد شهروك بمواقفته وأنكروا ذلك من فعلك. فلما كان الإذن الثالث جاء أبو يوسف ونظر إليه وتنكبه، وعرف ابن جامع أنه قد أُنذر به، فجاء فوقف فسلم عليه، فرد السلام عليه أبو يوسف بغير ذلك الوجه الذي كان يلقاه به ثم انحرف عنه. فدنا منه ابن نافع، وعرف الناس القصة، وكان ابن جامع جهيراً فرفع صوته ثم قال: يا أبا يوسف، مالك تنحرف عني؟ أيَّ شيء أنكرتَ؟ قالوا لك:

إني ابن جامع المغني فكرهت مواقفتي لك! أسألك عن مسألة ثم اصنع ما شئت. ومال الناس فأقبلوا نحوهما يستمعون. فقال: يا أبا يوسف، لو أن إعرابياً جلفاً وقف بين يديك فأنشدك بجفاء وغلظة من لسانه وقال:
يا دارَ ميةَ بالعلياء فالسندِ

أقوتْ وطال عليها سالفُ الأمدِ

أكنت ترى بذلك بأساً؟ قال: لا، قد روي عن النبي صلي الله عليه وسلم في الشعر قول، وروي في الحديث. قال ابن جامع: فإن قلتُ أنا هكذا، ثم اندفع يتغنى فيه حتى أتى عليه، ثم قال: يا أبا يوسف، رأيتني زدت فيه أو نقصت منه؟ قال: عافاك الله، أعفنا من ذلك. قال: يا أبا يوسف، أنت صاحب فتيا، ما زدته على أن حسنته بألفاظي فحسن في السماع ووصل إلى القلب. ثم تنحى عنه ابن جامع.

عن سفيان بن عيينة، ومر به ابن جامع يسحب الخزَّ، فقال لبعض أصحابه: بلغني أن هذا القرشي أصاب مالاً من بعض الخلفاء، فبأي شيء أصابه؟ قالوا: بالغناء. قال: فمن منكم يذكر بعض ذلك؟ فأنشد بعض أصحابه ما يغني فيه:

وأصحبُ بالليلِ أهل الطواف

وأرفع من مئزري المسبلِ

قال: أحسن، هيه! قال:

وأسجد بالليلِ حتى الصباح

وأتلوا من المحكم المنزلِ

قال: أحسن، هيه! قال:

عسى فارج الكرب عن يوسفٍ

يسخّر لي ربة المنزلِ

قال: أما هذا فدعه.

كان ابن جامع يُعِد صيحةَ الصوت قبل أن يصنع عمود اللحن.

حولاء مولاة ابن جامع قالت:

انتبه مولاي يوماً من قائلته فقال: عليّ بهشام (يعني ابنه) ادعوه لي عجلوه، فجاء مسرعاً. فقال: أي بني، خذ العود، فإن رجلاً من الجن ألقى علي في قائلتي صوتاً فأخاف أن أنساه. فأخذ هشام العود وتغنّى ابن جامع عليه رملاً لم أسمع له رملاً أحسن منه.

(٦. ٢٩١-٢٩٤)

يحيى بن إبراهيم قال:

دعا أبي الرشيدُ يوماً، فأتاه ومعه جعفر بن يحيى، فأقاما عنده، وأتاهما ابن جامع فغناهما يومهما. فلما كان الغد انصرف الرشيد وأقام جعفر. قال: فدخل عليهم إبراهيم الموصلي فسأل جعفراً عن يومهم، فأخبره وقال له: لم يزل ابن جامع يغنينا إلا أنه كان يخرج من الإيقاع. وهو في قوله يريد أن يطيّب نفس ابراهيم الموصلي. قال:

فقال له إبراهيم: أتريد أن تطيب نفسي بما لا تطيب فيه! لا والله، ما ضرط ابن جامع منذ ثلاثين سنةً إلا بإيقاع، فكيف يخرج من الإيقاع.

(٦. ٣٠٤)

الوليد بن يزيد (شاعر وخليفة)

قال الوليد بن يزيد: يا بني أمية، إياكم والغناء، فإنه ينقص الحياء، ويزيد في الشهوة، ويهدم المروءة، ويثوّر على الخمر، ويفعل ما يفعل السكر، فإن كنتم لابد فاعلين، فجنّبوه النساء فإن الغناء رُقية الزنا. وإني لأقول ذلك فيه على أنه أحب إليَّ من كل لذة وأشهى إليَّ من الماء البارد إلى ذي الغِلة، ولكن الحق أحق أن يقال.

(٧. ٧٠)

قال عمر الوادي: كنت أغني الوليد أقول:

كذبتْك نفسك أم رأيت بواسط

غَلَس الظلام من الرباب خيالاً

قال: فما أتممت الصوت حتى رأيت رأسه قد فارق بدنه، ورأيته يتشحّط في دمه.

(٧. ٨١)

عمر الوادي (موسيقي)

اتصل بالوليد بن يزيد في أيام إمارته فتقدم عنده جداً، وكان يسميه جامعُ لذاتي ومُحيي طربي. وقُتل الوليد وهو يُغنيه وكان آخر عهده به من الناس. وفي عمر يقول الوليد بن يزيد وفيه غناء:

إنني فكرتُ في عمرٍ

حين قال القولَ فاختلجا

إنه للمستنير به

قمرٌ قد طمّس السُرجا

ويغني الشعرَ ينظمه

سيدُ القوم الذي فلجا

أكمل الواديّ صنعته

في لُباب الشعر فاندمجا

(٧. ٨٥)

عمر الوادي قال: بينا أنا أسير ليلةً بين العرج والسقيّا سمعت إنساناً يغني غناء لم أسمع قط أحسن منه وهو:

وكنت إذا ما جئت سُعدى بأرضها

أرى الأرض تُطوى لي ويدنو بعيدها
من الخفرات البيض ود جليسها
إذا ما انقضت أحدوثةٌ لو تعيدها

فكدت أسقط عن راحلتي طرباً. فقلت: والله لألتمس الوصول إلى هذا الصوت ولو بذهاب عضو من أعضائي حتى هبطت من الشرف (المكان العالي)، فإذا أنا برجل يرعى غنماً وإذا هو صاحب الصوت، فأعلمته الذي أقصدني إليه وسألته إعادته علي، فقال: والله لو كان عندي قِرىً ما فعلت، ولكنه أجعله قِراك، فربما ترنمت به وأنا جائع فأشبع، وكسلان فأنشط ومستوحش فآنس. فأعاده عليّ مراراً حتى أخذته، فوالله ما كان لي كلام غيره حتى دخلت المدينة، ولقد وجدته كما قال.

(٨٦.٧)

جرير (شاعر)

قال إسحاق بن يحيى بن طلحة:

قدم علينا جرير المدينة فحشدنا له... وأقبلنا نسأله وهو في مؤخر البيت وأشعب (موسيقي) عند الباب، فأقبل أشعب يسأله، فقال له جرير: والله إنك لأقبحهم وجهاً ولكني أراك أطولهم نسباً، وقد أبرمتني. فقال: والله أنا أنفعهم لك. فانتبه جرير فقال: كيف؟ قال: إني لأملّح شعرك. واندفع يغنيه:

يا أخت ناجية السلام عليكمُ
قبل الفراق وقبل لوم العُذّلِ
لو كنت أعلم أن آخرَ عهدكم
يوم الفراق فعلت ما لم أفعلِ

قال فأدناه جرير منه حتى ألصق ركبته بركبته وجعله قريباً منه.

ثم قال: أجل! والله إنك لأنفعهم لي وأحنهم تزييناً لشعري، أعدْ، فأعاده عليه وجرير يبكي حتى اخضلت لحيته، ثم وهب لأشعب دراهمَ كانت معه وكساه حُلةً من حلل الملوك. وكان يرسل اليه طول مقامه بالمدينة فيغنيه أشعب ويعطيه جرير شعره فيغني فيه.

(١٢،١٣.٨)

أبو دُلَف (شاعر وموسيقي)

كان أحمد بن داود ينكر أمر الغناء إنكاراً شديداً. فأعلمه المعتصم أن صديقه أبا دُلف يغني، فقال: ما أراه مع عقله يفعل ذلك. فستر أحمد بن أبي داود في موضع وأحضر أبا دلف وأمره أن يغني، ففعل ذلك وأطال، ثم أخرج أحمد بن أبي داود عليه من موضعه والكرهة ظاهرة على وجهه. فلما رآه أحمد قال له: سوءةً لهذا الفعل. بعد هذه السن وهذا المحل تضع نفسك كما أرى! فخجل أبو دُلف وتشوّر (خجل)، وقال: إنهم أكرهوني على ذلك. فقال: هبهم أكرهوك على الغناء أفأكرهوك على الإحسان والإصابة!

(٢٥١ .٨)

الأعشى (شاعر وموسيقي)

... وكان يغني في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب.

(١٠٩ .٩)

.. قبر الأعشى بمنفوحة، فإذا أراد الفتيان أن يشربوا خرجوا الى قبره فشربوا عنده وصبوا عنده فضلات الأقداح.

(١٢٦ .٩)

عمر بن عبد العزيز (خليفة وموسيقي في السر)

.. أحمد بن الحسين قال:

رأيت عمر بن عبد العزيز في النوم وعليه عمامة ورأيت الشجّةَ في وجهه تدل على أنها ضربة حافر،... فأقبلت عليه في نومي فقلت له: يا أمير المؤمنين، صوتٌ يزعم الناس أنك وضعته في شعر جرير:

ألِمّــــا صاحبــيَّ نــزرْ سـعاداً
لوشــك فراقهــا وذَرا البعــادا

فتبسم عمر ولم يردّ عليّ شيئاً.

(٢٥٢.٩)

إبراهيــــم بن المهدي (موسيقي ومن بيت الخلافة)

...فأولهم وأتقنهم صنعةً وأشهرهم ذكراً في الغناء ابراهيم بن المهدي، فإنه كان يتحقق به تحققاً شديداً ويبتذل نفسه ولا يستتر فيه ولا يتحاشى أحداً. وكان في أول أمره لا يفعل ذلك إلا من وراء ستر وعلى حال تصوّن عنه وترفّع، إلا أن يدعوه اليه الرشيد في خلوة والأمين بعده. فلمّا أمنه المأمون تهتّك بالغناء وشرب النبيذ بحضرته والخروج من عنده ثملاً ومع المغنين، خوفاً منه وإظهاراً له أنه قد خلع رِبقةَ الخلافة من عنقه وهتك ستره فيها حتى صار لا يصلح لها. وهو من المعدودين في طيب الصوت خاصة...

وكان إبراهيم مع علمه وطبعه مقصراً عن أداء الغناء القديم وعن أن ينحوه في صنعته، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً ويخففها على قدر ما يصلح له ويفي بأدائه. فإذا عيب عليه ذلك قال: أنا ملك وابن ملك، أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ. فهو أول من أفسد الغناء القديم، وجعل للناس طريقاً إلى الجسارة على غيره. فالناس إلى الآن صنفان: من كان منهم على مذهب إسحاق وأصحابه ممن كان ينكر تغير الغناء القديم ويعظم الإقدام عليه ويغيب من فعله، فهو يغني الغناء القديم على جهته أو قريباً منا. ومن أخذ بمذهب إبراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل مُخارق وشارية وريّق، ومن أخذ عن هؤلاء إنما يغني الغناء القديم كما يشتهي هؤلاء لا كمن غناه من يُنسب إليه، ويجد على ذلك

مساعدين ممن يشتهي أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقُل وثقلت أدواره، ويستطيل الزمان في أخذ الغناء الجيد على جهته بقصر معرفته.

وهذا إذا ما اطرد فإنما الصنعة لمن غنى في هذا الوقت لا للمتقدمين، لأنهم إذا غيروا ما أخذوه كما يرون وقد غيره من أخذوه عنه، وأخذ ذلك أيضاً عمن غيره، حتى يمضي على هذا خمس طبقات أو نحوها. لم يتأدَّ إلى الناس في عصرنا هذا من جهة الطبقة غناء قديم على الحقيقة البتة.

(١٠. ٦٩)

.. أن إسحاق كتب إلى إبراهيم بن المهدي بجنس صوت صنعه وإصبعِه ومجراه وإجراءِ لحنه، فغناه ابراهيم من غير أن يصنعه فأدى ما صنعه.

(١٠. ١٠٥)

.. ابن أبي ظبية قال: كنتُ أسمع إبراهيم بن المهدي يتنحْنح فأطربُ.

(١٠. ١٠٧)

أسماء بنت المهدي: قلتُ لأخي إبراهيم: يا أخي أشتهي والله أن أسمع من غنائك شيئاً. فقال: إذاً والله لا تسمعين مثله، على وعلى، وغلظ في اليمين، إن لم يكن إبليس ظهر لي وعلمني النقر والنغم وصافحني وقال لي: اذهب فأنت مني وأنا منك.

(١٠. ١٠٤)

مرض إبراهيم بن المهدي مرضةً أشرف منها على الموت، فجعل يتذكر شغفه بالغناء وما سلف له فيه ويتندم عليه. فقال له بعضُ من حضر: فتبْ واحرق دفاتر الغناء، فحرك رأسه ساعةً ثم قال: يا مجانين! فهبني أحرقتُ دفاتر الغناء كلها، ريِّقٌ (مغنية) إيش أعمل بها؟ أأقتلها وهي تحفظ كلَّ شيء في دفاتر الغناء !!

(١٠. ١٢٦)

أبو النضير (شاعر وموسيقي)

كان أبو النضير يزعم أن الغناء على تقطيع العروض، ويقول: هكذا كان الذين مضوا يقولون، وكان مستهزئاً بالغناء حتى تعاطى أن يغني، وكان إبراهيم الموصلي يخالفه في ذلك ويقول: العروض مُحدث، والغناء قبله بزمان.

(١١. ٢٨٨)

عَلويّـــــة (موسيقي)

غنى علوية يوماً بحضرة الواثق هذا الصوت:

مـــن صاحَـــبَ الدهـــر لـــم يحمـــد تصرفـــه

عنّـــا وللدهـــر إحـــــــلاءٌ وإمـــــــــرارُ

ولحنه ثقيل أول. فاستحسنه الواثق وطرب عليه. فقال علوية: والله لو شئت لجعلت الغناء في إيدي الناس أكثر من الجوز، وإسحاق حاضر بين يدي الواثق، فتضاحك ثم قال: يا أبا الحسن، إذن تكون قيمته مثل الجوز. ليتك إن قلّلته صنعت شيئاً، فكيف إذا كثّرته!

(١١. ٣٤٥)

عيسى بن موسى

كنا مع عيسى بن موسى لما سكن الحيرة، فأرسل إليّ ليلةً من الليالي، فأخرجني من منزلي، فجئت إليه، فإذا هو جالس على كرسي، فقال لي: يا أبا عبد الرحمن، لقد سمعت الليلة في داري شيئاً ما دخل سمعي قط إلا ليلةً بالحميمة والليلة، فانظر ما هو. فدخلت أستقري الصوت، فإذا هو في المطبخ، وإذا الطباخون قد اجتمعوا، وعندهم رجل من أهل الحيرة يغنيهم بالعود، فكسرت العود، وأخرجت الرجل، وعدت إليه فأخبرته، فحلف لي أنه ما سمعه قط إلا تلك الليلة بالحميمة وليلته هذه.

(١٦. ٢٤٢)

عــزّة الميلاء (موسيقية)

... كانت عزّة أحسن ضرباً بعود، وكانت مطبوعة على الغناء، لا يعيبها أداؤه ولا صنعته ولا تأليفه، وكانت تغني أغانيَ القيان من القوادم، مثل سيرين، وزينب، وخولة، والرباب، وسلمى، ورائقة، وكانت رائقة استاذتها. فلما قدم نشيط وسائب خاثر المدينة غنيا أغاني بالفارسية، فلقنت عزة منهما نغماً، وألفت عليها ألحاناً عجيبة، فهي أول من فتن أهل المدينة بالغناء، وحرض نساءهم ورجالهم عليه.

(١٦٢.١٧)

..أن ابن مُحرز كان يقيم بمكة ثلاثة أشهر، ويأتي المدينة فيقيم بها ثلاثة أشهر من أجل عزة، وكان يأخذ عنها.

... أن طويْساً كان أكثر ما يأوي إلى عزة الميلاء، وكان في جوارها، وكان إذا ذكرها يقول: هي سيدة من غنى من النساء، مع جمال بارع، وخلق فاضل، وإسلام لا يشوبه دنس. تأمر بالخير وهي من أهله، وتنهي عن السوء وهي مجانبة له،...

(١٦٣.١٧)

.. وغنّت يوماً عمر بن أبي ربيعة لحناً لها في شيء من شعره فشق ثيابه، وصاح صيحةً عظيمةً صعق معها، فلما أفاق قال له القوم: لغيرك الجهلُ يا أبا الخطاب!! قال: إني سمعت والله ما لم أملك معه نفسي ولا عقلي.

(١٦٤.١٧)

.. لما انقلب حسان بن ثابت من مأدبة بني نبيط (حيث غنت عزة من شعره وأبكته) إلى منزله استلقى على فراشه، ووضع إحدى رجليه على الأخرى، وقال: لقد أذكرتني رائقة وصاحبتها أمراً ما سمعته أذناي بعد ليالي جاهليتنا مع جبلة بن الأيهم! فقلت: يا أبا الوليد، أكان القيان

يكنّ عند جبلة؟ فتبسم ثم جلس، فقال: لقد رأيت عشر قيان: خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط (جمع بَربَط وهو العود)، وخمس يغنين غناء أهل الحيرة، وأهداهن إليه إياس بن قبيصة، وكان يفد إليه من يغنيه من العرب من مكة وغيرها...

(١٧. ١٦٦)

مُخـــارق (موسيقي)

.. أن المأمون سأل إسحاق عن إبراهيم بن المهدي ومُخارق فقال: يا أمير المؤمنين إذا تغنى إبراهيم بن المهدي بعلمه فضَلَ مُخارقاً، وإذا تغنى مُخارق بطبعه وفضْل صوته فضَلَ إبراهيم.

(١٨. ٣٤١)

الواثق قال: أتريدون أن تنظروا فضل مُخارق على جميع أصحابه: انظروا إلى هؤلاء الغلمان الذين يقفون في السماط. فكانوا يتفقدونهم وهم وقوف، فكلهم يسمع الغناء من المغنين جميعاً وهو واقف مكانه ضابط لنفسه، فإذا تغنى مُخارق خرجوا عن صورهم فتحركت أرجلهم ومناكبهم، وبانت أسباب الطرب فيهم، وازدحموا على الحبل الذي يقفون من ورائه.

(١٨. ٣٤٥)

قال رجلٌ لأبي العتاهية وقد حضرته الوفاة: هل في نفسك شيء تشتهيه؟ قال أن يحضُر مُخارق الساعةَ فيغنيني.

(١٨. ٣٤٦)

.. عن مُخارق قال: رأيت وأنا حدَثٌ كأن شيخاً جالساً على سرير في روضة حسنة قد دعاني، فقال لي: غنني يا مُخارق، فقلت:

أصوتاً تقترحه أم ما حضر؟ فقال: ما حضر، فغنيته بصنعتي في:

دعــي القلــب لا يــزددْ خبــالاً مــع الــذي

بــه منــك أو داوي جـــــواه المكتّـــــما

قال: فقال لي: أحسنت يا مخارق، ثم أخذ وتراً من أوتار العود فلفه على المضراب، ودفعه إلي، فجعل المضراب يطول ويغلظُ، والوتر ينتشر ويعرض حتى صار المضراب كالرمح، والوتر كالعذبة عليه، وصار في يدي

علماً، ثم انتبهت فحدثت برؤياي إبراهيم الموصلي، فقال لي: الشيخ، بلا شك، إبليس، وقد عقد لك لواء صنعتك، فأنت ما حييت رئيس أهلها.

(١٨. ٣٥٢)

خرج مخارق مع بعض إخوانه إلى بعض المنتزهات، فنظر إلى قوس مذهبة مع أحد من خرج معه، فسأله إياها، فكأن المسؤول ضن بها. قال: وسنحت ظباء بالقرب منه، فقال لصاحب القوس: أرأيت إن تغنيت صوتاً فعطفت عليك به خدود هذه الظباء، أتدفع إليّ هذه القوس؟ قال: نعم، فاندفع يغني... قال: فعطفت الظباء راجعةً إليه حتى وقفت بالقرب منه، مستشرفةً تنظر إليه مصغيةً تسمع صوته، فعجب من حضر من رجوعها ووقوفها، وناوله الرجل القوس فأخذها وقطع الغناء، فعاودت الظباء نفارها، ومضت راجعةً إلى سَنَنها.

(١٨. ٣٥٨)

رجلٌ كان يألف مُخارقاً ويصحبه قال: كنت معه مرةً في طيار (زورق) ليلاً وهو سكران، فلما توسط دجلة اندفع بأعلى صوته، فما بقي في الطيار من ملاح ولا غلام إلا بكى من رقة صوته، ورأيت الشمع والسُرُج من جانبي دجلة في صحون القصور والدور يتساعون (يتسابقون) بين يدي أهلها يستمعون غناءه.

(١٨. ٣٥٩)

سَلم الخاسر (موسيقي)

إنما لقب سلم الخاسر لأنه ورث من أبيه مصحفاً فباعه، واشترى بثمنه طنبوراً.

(١٩. ٢٦٣)

بعض الكتب المعتمدة

القاموس الموسيقي، مصطلحات، تأليف أحمد بيومي، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، ١٩٩٢.

كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي، ١٩٧٣.

رسائل إخوان الصفاء، المجلد الأول، دار بيروت للطباعة والنشر.

تاريخ الموسيقى العربية، هنري جورج فارمر، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، دار مكتبة الحياة، بيروت.

Music and the Mind, by Anthony Storr. Harper Clllins, London 1992.

Music, Culture, and Society, Ed. By Derek B. Scott. Oxford 2000.

The Art of T.S.Eliot, by Helen Gardner. The Cresset press, London 1968.

Selected Prose of T.S.Eliot, Ed. Frank Kermode. Faber, London 1975.

The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture, by Ammon Shiloah. Ashgate, London 1993.

Unsuspected eloquence: a history of the relation between poetry and music, by James Anderson winn. Yale University press 1981.

The Music of Emily Dickinson's poems and letters: a Study of Imagery and Form, By Carolyn Lindley Cooley. McFarland & Co Inc, 30 June 2003.

Music and Poetry, the Nineteenth Century and After, by Lawrance Kramer. University of California Press 1984.

Mallarme and Wagner: Music and Poetic Language, by Heath Lees. Ashgate, 2007.

The Tooth that Nibbles at the Soul, Essays on Music and Poetry, by Marshal Brown. University of Washington Press 2010.

تعريف بأسماء الأعلام والمصطلحات

Aria: لحن معبر يُقدمه عادة مغنٍ مع أوركسترا. اشتهرت الآرية كأغنية داخل الأوپرا، أو داخل عمل «الأوراتوريو»، أو «الكانتاتا». ظهرت الآرية في القرن الرابع عشر.

Arioso: أسلوب في الغناء الأوپرالي الفردي، يتوسط بين أداء الرستتيف (الإيقاعي) وأداء الآرية (اللحني) .

Art Song: الأغنية الجدية، تمييزاً لها عن الأغنية الشعبية FOLK SONG، لأنها ترتفع فنياً، في النسيج والشكل، وفي التعبير الأكثر خصوصية، عن القاسم البسيط المشترك الذي يتوزع الأغنية الشعبية.

Atonality اللامقامية: موسيقى غير محددة المقام، بسبب استغنائها عن كتابة علامات التحويل في دليل المقام بعد المفتاح، وتتم الانتقالات بها من خلال المقطوعة. أول من استخدم هذه الطريقة الموسيقي النمساوي «شوينبيرگ».

Bach Johann Sebastian: الأعظم بين الموسيقيين دون منازع (١٦٥٨-١٧٥٠). ألماني من عائلة موسيقية، وله أبناء موسيقيون على قدر من الأهمية. كانت موسيقاه الملهم الأساس باتجاه «التجريد» بالنسبة للفنانين التشكيليين المحدثين.

Baroque: مصطلح يُطلق على عصر (١٦٠٠-١٧٥٠) وعلى أسلوب في التأليف الموسيقي، يعتمد المبالغة والتضخيم، وكثرة الزخرف. دعك

عن وضوح ودقة في التفاصيل، والتوازن والترابط. ويعتبر القاعدة التي نمت عليها فنون الهارموني، وبذور الأوركسترا وقيادتها، وفن الأوپرا...

Bartok: (١٨٨١-١٩٤٥) موسيقي وعازف بيانو هنغاري، ويُعتبر مع «ليست» أكبر موسيقيي هذا البلد. ولعله من أكبر الموسيقيين الحداثيين في القرن العشرين.

Baudelaire: شاعر فرنسي (١٨٢١-١٨٦٧). عارض الرومانتيكية التي كانت تنتصر للطبيعة، ولبراءة الطبيعة الإنسانية. سلط الضوء على التباس الكائن، وغنى المدينة، والملذات الحسية. كان رائد "الرمزية، التي طورها الشاعران "ڤيرلين" و"ملارميه".

Bayreuth: مدينة في بافاريا، حيث كان "ڤاگنر" يعيش، وحيث أقام دار أوپراه الخاصة ١٨٨٢. يُقام فيها مهرجان أوپراه كل سنة، وبصورة منتظمة منذ ١٨٩٢.

Beethoven: موسيقي ألماني شهير (١٧٧٠-١٨٢٧). وضع أول أسس التيار الرومانتيكي في الموسيقى. وأقحم الموسيقى في عالمه الداخلي، خاصةً في أعماله الأخيرة، بعد أن استحوذ عليه الصمم التام.

Bellini: إيطالي من سِسلي (١٨٠١-١٨٣٥). اقتصرت أعماله على فن الأوپرا. واهتم بأداء الأصوات الكبيرة في الأغنية. الأداء الذي سمي بـ "بيل كانتو" (أو الصوت الجميل).

Berg: موسيقي نمساوي (١٨٨٥-١٩٣٥). أحد أعمدة مدرسة فينا الثانية المجددة: شوينبيرگ، فيبير، وهو. على أنه ظل أقربهم إلى الموروث الغنائي. له عملا أوپرا شهيران هما: "فيتسيك"، و"لولو".

Berlioz: موسيقي فرنسي (١٨٠٣-١٨٦٩). أحد أهم أعمدة التيار الرومانتيكي (الفين بميل كلاسيكي اكتُشف فيما بعد!)، ممثلاً في

عمله الشهير «السيمفونية الفانتازية». له أوپرا شهيرة وطويلة بعنوان «الطرواديون»، استوحاها من ملحمة «ڤيرجِل» «الإنياذة».

Binary Form: شكل لحني من قسمين.

Harrison Birtwistle: (مواليد ١٩٣٤): مؤلف موسيقي بريطاني معاصر. طليعي متطرف في تجريبيته. أوپراه Gawain (١٩٩٠) أخرجت مظاهرةً من المحتجين، المضادين للحداثة الموسيقية. وأوپراه الأخرى Panic لاقت ردود أفعال نقدية بالغة القسوة.

Pierre Boulez: (مواليد ١٩٢٥) موسيقي فرنسي بالغ الشهرة في حقل التجريب الموسيقي الطليعي، تأليفاً، عزفاً على البيانو، وقيادةً للأوركسترا.

Brahms: (١٨٣٣-١٨٩٧) موسيقي ألماني، وأبرز موسيقيي المرحلة الرومانتيكية. عاش معظم حياته الإبداعية في ڤيينا، النمسا. ألف في كل الحقول الموسيقية إلا الأوپرا.

John Cage: (١٩١٢- ١٩٩٢) الموسيقي الأمريكي الطليعي، الفيلسوف، والفنان، وصاحب المؤلف الموسيقي الصامت الذي بعنوان «٤,٣٣»، وهو الوقت الذي يستغرقه من الصمت الخالص!

Chord: تآلف أو مركب هارموني.

Coloratura: أسلوب في أداء الطبقة الصوتية للسوپرانو، يتميز بالقدرة على أداء الأنغام الحادة الحافلة بالزخرف والحليات والفقرات الاستعراضية.

Debussy: موسيقي فرنسي (١٨٦٢-١٩١٨). بالغ التأثر والتأثير في حركة «الانطباعية» الفرنسية، والحركة الرمزية من أمثال. له أعمال أوركسترالية، ومنفردة على البيانو شهيرة.

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886): أوسع شاعرات أمريكا شهرةً، وأكثر شعرائها غزارةً، وقرباً من الهاجس الموسيقي، واستثارةً للمؤلفين الموسيقيين.

Donizetti: موسيقي إيطالي (١٧٩٧-١٨٤٨). خُص بتأليف الأوپرا وحقق فيها نجاحاً كبيراً. ولكن حياته لم تكن كذلك. فقد في على فترات قصيرة أبويه، أطفاله الثلاثة، وزوجته. ومرض هو مرضاً مميتاً أنهى حياته في سن ٥١.

Dynamics: التلوّن الصوتي. التأثيرات الديناميكية المحركة للصوت. أو التنويع في التلوين الصوتي. وهو لفظ كان يُطلقه اليونانيون على التباين الصوتي من حيث الشدة واللين. يُعرف الآن بـ «التظليل الصوتي».

Edward Elgar: (١٨٥٧-١٩٣٤) ، موسيقي إنكليزي بارز. درس الموسيقى ذاتياً. ولد ونشأ في عائلة كاثوليكية، متواضعة الحال، في مجتمع فيكتوري بالغ المحافظة والطبقية. أشهر أعماله ثلاث سيمفونيات، كونشيرتو للتشلو، و «تنويعات اللغز».

Expressionism: التعبيرية في الموسيقى، شأن الرسم، حركة مناهضة للانطباعية. لا تحاكي الواقع، ولا تتقيد بضوابط التأليف الموسيقي، وتُعنى بإطلاق زمام العواطف الداخلية.

Form: القالب أو الصيغة. الإطار الذي تُبنى على أساسه المقطوعة الموسيقية الطويلة. ويعتمد المؤلف فيها على ما تمليه عليه أفكاره وقواعد الصناعة الموسيقية. والقالب أنواع: قالب السوناتا، الفيوگ، الروندو، والقالب ذو القسمين أو الثلاثة... إلخ.

Fugue: قالب موسيقي شكلي بالغ التعقيد، تتداخل فيه الجملة اللحنية الواحدة مع بعضها عبر تكرار طويل. برع فيه الموسيقي باخ. وله فيه عمل «فن الفيوگ» وضعه آخر حياته.

«غزل»: المفردة عربية الجذر. فن هندي في التأليف الغنائي، تعود جذوره إلى فن غنائي قديم يدعى «بهاجان»، ذو طابع ديني، تصاحب مغنيه آلة إيقاعية عادةً. «غزل» الشائع اليوم في الموسيقى الهندية كان يعتمد النص الشعري، لشعراء كلاسيكيين على شهرة واسعة من مثل «غالب»، «كبير»...

Christoph Willibald Gluck: (١٧١٤ـ١٧٨٧) وهو ألماني الأصل، ولكنه عاش بين النمسا وفرنسا وإيطاليا ليعيد مجد الكلمة الشعرية والدراما. مؤلف أوپرا من الدرجة الأولى. أشهر أعماله «أورفيوس».

Goethe: شاعر ألمانيا الكبير (١٧٤٩-١٨٣٢). عني بالشعر، الدراما، الفلسفة والعلم. له الدراما الشعرية «فاوست»، والرواية الام فيرتر»، وتأثير كليهما عالمي. كان يظن أن «نظريته في اللون» هي التي ستبقي ذكره حياً.

George Frideric Handel: (١٦٨٥-١٧٥٩) ، موسيقي ألماني-إنكليزي. أحد أهم أعلام عصر الباروك. شهير بأعمال الأوپرا، والأوراتوريو. ولد من عائلة لا شأن لها بالموسيقى، على العكس من مجايله الألماني باخ. درس في وطنه ألمانيا، ثم أقام في لندن عام ١٧١٢، وأصبح مواطناً فيها عام ١٧٢٧. تأثر بالموسيقى الإيطالية والألمانية.

Eduard Hanslick: (١٨٢٥-١٩٠٤) ناقد نمساوي، شكل نشاطه النقدي في حقل الموسيقي تياراً هاماً معارضاً للتيار الثوري الذي مثله ڤاگنر، الذي دعا إلى الوحدة في الدراما الموسيقية بين الكلمة واللحن. انتصر هانسلك، بفعل حماسه للموسيقي الخالصة، للتيار الذي يمثله الموسيقي يوهانز برامز، داعياً إلى استقلال الموسيقى عن أي تمثيل لما هو خارجها، والانتصار للموسيقى الخالصة المجردة عن الكلام.

Harmony: التوافق النغمي بين تعدد الأصوات. واحد من أهم عناصر البناء الموسيقي. يتكون من صوتين مختلفين أو أكثر، يُسمعان في وقت

واحد، في آلات موسيقية، أو أصوات بشرية. عرفت أوروبا هذا العنصر منذ القرن العاشر. الموسيقى العربية لم تألف هذا العنصر بالرغم من معرفة القدامى لطبيعة التراكيب من حيث التوافق والتنافر، على نحو ما ذكره كل من إسحاق الكندي، الفارابي، ابن سينا.

Haydn: موسيقي نمساوي (١٧٣٢-١٨٠٩). أحد أهم أعمدة المرحلة الكلاسيكية. الأب الشرعي للفن السيمفوني، ولفن الرباعية الوترية. غزير الإنتاج في كل حقول التأليف. أقام معظم حياته الإبداعية تحت رعاية عائلة آسترهازي، وفي عزلة عن الحياة الموسيقية المحيطة. صديق للفتى موتسارت، ومعلم للصغير بيتهوفن.

Langston Hughes: (١٩٠٢-١٩٦٧) شاعر أمريكي أسود معروف. تعود إليه المبادرة الأولى للجمع بين موسيقى الجاز والشعر. كان يُنشد الشعر بمصاحبة آلة البيانو.

Impressionism: الانطباعية مدرسة في الفن التشكيلي. بدأت بين صفوة من الرسامين الفرنسيين، ثم شاع اسمها على أثر معارض مشتركة في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر. المصطلح ثبت على أثر لوحة للرسام مونيه باسم «انطباع». وكان للحركة تأثير واضح على حركة الموسيقى والأدب.

Improvisation: الارتجال الموسيقي. أداء تلقائي وفقاً لخيال العازف لعبارات لحنية مرتجلة، أو إجراء ارتجال على لحن معروف دون إعداد سابق. ويناظره في الموسيقى العربية «التقاسيم».

كبير: (١٤٤٠-١٥١٨) شاعر الحكمة الهندية الكبير. لم يكن يُحسن القراءة، ومعظم قصائده لُحنت للغناء، ورحابة روحه الدينية اتسعت للهندوسية والإسلام، وضاقت بأي توجه أيديولوجي ديني.

Marcel Landovisky: (١٩١٥-١٩٩٩) موسيقي فرنسي معاصر. ألف في الحقل السيمفوني، الكونشيرتو، الأوپرا، والقداس. تتمتع موسيقاه بالمحافظة والعمق التأملي. بالغ التأثر بالموسيقي السويسري آرثر هونِغر.

Leitmotiv: اللحن الدال، مصطلح يستعمل في الدراما الموسيقية. لحن سهل التمييز، يرتبط بشخصية، فكرة، موضوع أو موقف. يمكن استعادة هؤلاء باستعادة اللحن. يعتبر ڤاگنر أول من ابتكر هذا الأسلوب في الأوپرا.

Lied: مصطلح ألماني يعني فن الأغنية الرفيعة التي تعتمد على الشعر الرصين. وعادةً ما تؤدى بمصاحبة آلة البيانو، ثم اتسعت لمصاحبة الأوركسترا. تنتسب إلى المرحلة الرومانتيكية، ولقد ابتكرها الموسيقي النمساوي شوبرت، وشومان من بعده.

Franz Liszt: (١٨١١-١٨٨٦) موسيقي هنغاري، وعازف بيانو فيد في قوة مهارته. وضع معالم فن «القصيدة السيمفونية»، وله تأثير على كل من ڤاگنر، بيرليوز، سان-سون.

Mahler: موسيقي نمساوي (١٨٦٠-١٩١١). عملاق في مشروعه السيمفوني (تسع سيمفونيات، والعاشرة ناقصة)، وقائد أوركسترا شهير. أعماله تعرضت للإهمال، خاصةً بعد التعتيم الذي فرض عليها في المرحلة النازية. بدأ اكتشافه بعد ١٩٤٥، فصارت موسيقاه الجسر الموصل بين الموروث الموسيقي الألماني وبين تباشير التيارات الطليعية.

Mallarme: شاعر فرنسي (١٨٤٢-١٨٩٨). رائد الحركة «الرمزية» في الشعر، والمؤثر بعمق على الكثير من التيارات الشعرية التالية، مثل «الدادائية»، «السوريالية»، و»المستقبلية». كان له صالون في پاريس، يزمره كبار الشخصيات الثقافية، مثل: ييْتس، ريلكة، ڤاليري، ڤيرلين، ديبوسيه، مونك.

Melody: اللحن، وهو من أهم عناصر الموسيقى بعد الإيقاع. واللحن في الموسيقى كالجملة المفيدة في اللغة. خط لحني واحد يمتد طويلاً بوقفات، وينتهي بذروة.

Olivier Messiaen: (١٩٠٨-١٩٩٢) موسيقي وعازف أورغن فرنسي، وأحد أهم المجددين في العصر الحديث. تقنيته بالغة التعقيد، يعتمد الإيقاع مستلهماً مادته من الموسيقى الإغريقية القديمة والموسيقى الهندية. موسيقاه، كما يرى هو، تعبير عن إيمانه الكاثوليكي العميق.

Minimalism: من كلمة Minima، الجزء الأصغر في الموسيقى. تبنته حركة موسيقية وتشكيلية أمريكية في الستينيات. البناء الموسيقي أو التشكيلي فيها يعتمد التكرار في أصغر الوحدات.

Claudio Monteverdi: (١٥٦٧-١٦٤٣) موسيقي إيطالي بالغ الأهمية، لأنه يُعتبر صلة الوصل بين مرحلة عصر النهضة ومرحلة الباروك التالية، ولأنه أول مبتكر لفن الأوپرا. وعمله «أورفيو» ما زال يُعرض بنشاط حتى اليوم.

Motif: الموضوع الرئيسي، أو الفكرة الموسيقية الأساسية. فقرة لحنية أو إيقاعية قصيرة واضحة، تسود المقطوعة، ويسهل تذكرها.

مير: (١٧٢٣-١٧٨٢): أحد أهم رواد الفن الشعري «غزل» في لغة الأوردو، بنصه القصير، والذي يعتمد موضوعة الحب، وأسلوب المحادثة بين عاشقَين. شكل عماد الأغنية الهندية الشائعة.

Nietzsche: (١٨٤٤-١٩٠٠) فيلسوف ألماني، وأول وأعمق "ڤاگنري»، وكان يعتبر علاقته بالموسيقي ڤاگنر أعظم أحداث حياته. أهدى إليه أول كتبه «مولد التراجيديا»، وكرّس لخلافه معه فيما بعد آخر كتبه «ضد "ڤاگنر".

Oratorio: مشتقة من لفظة إيطالية تعني صلاةً أو ابتهالاً. مسرحية غنائية دون تمثيل أو إخراج، تقوم على القصص الديني المسيحي. تشمل ألحاناً فرديةً وجماعيةً (كورال)، إلى جانب إلقاء مُنغم.

Paganini: (١٧٨٢-١٨٤٠) مؤلف موسيقي وعازف فايولين وغيتار إيطالي، كان الأشهر عبقريةً في عزف القايولين في زمانه، وعمله «كابريشيو رقم ٢٤، يُعتبر حجةً في التقنية، ومُلهماً لكثير من الموسيقيين.

Walter Pater: (١٨٣٩-١٨٩٤) ناقد إنكليزي للفن والأدب، وهو عرّاب النظرية الجمالية وفكرة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

Polyphony: تعدد الخطوط اللحنية في عمل موسيقي، تسير بصورة أفقية متقابلة فوق بعضها بعضاً، تسمع في وقت واحد. يُطلق على الأسلوب مصطلح «كونتربانط». اشتهر هذا الأسلوب بين القرن التاسع حتى القرن الثالث عشر، وبلغ ذروته على يد الموسيقي الإيطالي «بالسترينا» على يد باخ تطور إلى فن «الفيوگ».

Polytonal: تعدد المقامية. عزف لحنين من مقامين مختلفين في وقت واحد.

Prelude: تمهيد، استهلال. ثم أصبح مصطلحاً لعمل موسيقي قائم بذاته، عادةً ما يكون مقطوعةً قصيرةً تُعزف على آلة البيانو، أو طويلةً تستدعي براعةً في العزف. أشهر من ألف في هذا الضرب الموسيقي «باخ» و «شوپانط.

Pythagoras: (٥٧٠ -٤٩٥-ق م) فيلسوف، رياضي، متصوف ومبتكر السلم الموسيقي. شبه أسطوري بسبب ما نُسب إليه من خصائص، في الكتابات التي سُجلت بعد وفاته بقرون.

Raga: فن في التأليف الموسيقي الهندي للحنجرة البشرية، وللآلة الموسيقية. يشبه بناء «المقام» العراقي، من حيث المفتتح والتحرير والتسليم، ومن حيث اعتماد التنويع الحر.

Einojuhani Rautavaara: (مواليد ١٩٢٨). أهم موسيقي فنلندي بعد سيبليوس. بدأ تجريبياً، ثم هجر المغامرات الطليعية ليعود إلى سياق التطور الطبيعي. كثير الإنتاج في الحقل السيمفوني، الكورالي، موسيقى الغرفة والأوپرا. وله كونشيرتو جعل الطيور فيه الصوت المنفرد في مقابل الأوركسترا.

Maurice Ravel: (١٨٧٥ـ١٩٣٧) موسيقي فرنسي ذو أصل إسباني. لا يعرف الكثيرون منه إلا عمله الإيقاعي «پوليرو». أعماله على البيانو وحتى الأوركسترالية تستدعي براعةً من العازفين.

Recitative: الإلقاء الملحن أو المنغّم. وهو إلقاء كلامي غنائي حر، كان يُستخدم في حوار الأوپرات القديمة وفي فن الأوراتوريو للربط بين المقطوعات الغنائية والكورال. ظهر في نهاية القرن السادس عشر.

Rhythm: عنصر أساسي في جميع الهموم، وخاصةً في الموسيقى. وله صلة وثيقة بحركة الشهيق والزفير، ونبض قلوبنا، وحركات الطبيعة. وفي الموسيقى يعني الإيقاع الزمني المنتظم.

Saint-Saens (1835-1921): موسيقي فرنسي اشتهر **بقصائده** السيمفونية، وبأوپرا «شمشون ودليلة».

Arnold Schoenberg (1874ـ1951): موسيقي نمساوي، اشترك في الحركة التعبيرية في الشعر والفن. أسس مع «بيرگ» و«ڤيبرن» ما يُسمى بـ «مدرسة ڤيينا الثانية». هجروا السلم الموسيقي المعهود، وتبنوا «اللامقامية.

Franz Schubert (1796ـ1828) عاش واحداً وثلاثين عاماً فقط، أنجز فيها، إلى جانب سيمفونياته التسع وأعمال البيانو المنفرد المئة والعشرين وموسيقى الغرفة التي تجاوزت الثلاثين، عدداً خيالياً من الأغنيات تجاوز الستمائة. ولذلك تبدو اللحظات التي تنتسب لحياة شوبرت، شأن لحظات موتسارت، انعكاسات نادرةً من عالم علوي.

Robert Schumann (1810-1856): موسيقي وناقد ألماني، أحد أعمدة الرومانتيكية، انصرف في أول حياته الموسيقية إلى البيانو، مؤلفاً وعازفاً، ثم اتسع بعد ذلك للأعمال الأوركسترالية، وللأغنية. تزوج كلارا عن حب، وكانت موسيقية. حاول الانتحار بسبب التباس عقلي، ومات مجنوناً في إحدى المصحات.

Alexander Scriabin (1872ـ191): موسيقي روسي قد جمع بين النزعة الصوفية ومؤثرات «نيتشة» في قصائده السيمفونية الثلاث الشهيرة وفي سوناتاته على البيانو.

Shostakovich (1906-1975): موسيقي روسي عاش مرحلة السطوة الأيديولوجية الشيوعية في الحكم. اتهم بأنه متطابق مع النظام، ولكن موسيقاه الوفيرة النزاعة للتجديد والتعبير تكشف عن روح محتجة.

Sonata form: قالب السوناتا، ويعتبر القالب الأساس للحركة الأولى لأكثر المؤلفات الموسيقية كالسوناتا (كعمل موسيقي) ، السيمفونية، الكونشيرتو وموسيقى الغرفة. وتعتبر أهم القوالب الموسيقية. يتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل: العرض، التفاعل أو التطوير، ثم التلخيص.

Stockhausen (1928): موسيقي ألماني، وأحد أعلام ما بعد الحداثة، والموسيقى الألكتونية.

Stravinsky (1882-1972): موسيقى روسي، بدأ طليعياً في عمل «الطير الناري» الذي خص به فرقة باليه «دياغليف»، في پاريس. ترك بلده قبل الثورة وبدأ شهرته في الخارج. انتفع من موسيقى الجاز، وإيقاعات العصر الحديث، أمريكا خاصة.

Strophic Song: يُطلق على ضرب من تأليف الأغنية يعتمد اللحن المكرر في كل مقطع. على خلاف **through Song** أو الاغنية المتواصلة التي تأخذ كل فقرة جديدة لحناً مختلفاً جديداً، لا يعتمد التكرار.

Swinburne (1837-1909): شاعر إنكليزي ميال إلى التطرف في الموقف، الرأي، الكحول، واستثارة النفس جنسياً. أمر قاده إلى صحة عليلة دفعته في الخمسين إلى الهدوء والاعتدال، وانحدار الموهبة بالطبع.

Symphonic Poem: القصيدة السيمفونية» لا تلتزم شكلاً صارماً، شأن السيمفونية، التي تلتزم «شكل السوناتا» الصارم. فهي طليقة تتشكل وفق المنهاج الذي وراءها: في الامتداد، وتوزيع الحركات، والانتفاع من التلوين الأوركسترالي، من أجل مزيد من خدمة الأمزجة، والمشاعر، والأهواء، والأفكار داخل النص.

Toccata: اللمسة السريعة والخفيفة على لوحة المفاتيح، وهي أيضاً عمل موسيقي على آلة منفردة (الأورگن خاصة) تظهر الخفة والبراعة التقنية. باخ هو أبرز مؤلفيها.

Tonality: المقامية، صيغة لتحديد نوع مقام المقطوعة والقواعد التي تتحكم في تكوينه. وهو نوعان: المقام الكبير، والمقام الصغير.

Vibration: الذبذبة أو التردد، التي تُحدث الصوت. وتقاس درجة النغمة ويحدد موقعها على المدرجات الموسيقية بعدد ذبذباتها في الثانية الواحدة.

Paul Verlaine (1844 ـ 1896): شاعر رمزي فرنسي كبير. ارتبط بعد زواجه من ماثيلدا بعلاقة عاصفة مع الشاعر رامبو. ارتباك روحه المرهفة أغرقته في الكحول فمات معدماً. حياته انعكست في شعره، وشعره تردد في ألحان الموسيقيين.

Wagner (1813 ـ 1883): موسيقي ألماني، بدأ ثائراً في السياسة، ثم ثائراً في الإبداع الموسيقي. قدم عدداً من الأوپرات كانت مثار خلاف، ولكنها أنجزت تحولاً جذرياً في الموسيقى الحديثة، وتجاوزتها إلى الشعر.

فوزي كريم: المؤلفات

شعر:

١. حيث تبدأ الأشياء (دار الكلمة، بغداد ١٩٦٩).

٢. أرفع يدي احتجاجاً (دار العودة ١٩٧٣).

٣. جنون من حجر (وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٧٧).

٤. عثرات الطائر (المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٣).

٥. لا نرث الأرض (دار رياض الريس ١٩٨٨).

٦. مكائد آدم (دار صحارى ١٩٩١).

٧. قارات الأوبئة، قصيدة طويلة (دار المدى ١٩٩٢).

٨. قصائد مختارة (الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٩٥).

٩. كواسيمودو. قصائد مختارة، ترجمة (دار المدى ٢٠٠١)

١٠. الأعمال الشعرية في جزئين (٢٠٠١ دار المدى).

١١. قام بترجمة "قارات الأوبئة" إلى الفرنسية سعيد فرحان والشاعر Alain Rochat.

Continent de douleurs, (Edition Empreintes, 2002)

١٢. السنوات اللقيطة (دار المدى ٢٠٠٢).

١٣. أبتعد مأخوذاً بالضوء (قصائد مختارة. القاهرة ٢٠٠٤).

١٤. اسهم في ترجمة «قارات الأوبئة» مع قصائد قصيرة مختارة إلى السويدية كل من جاسم محمد و Jan Henrik (٢٠٠٥).

Epidemiernas Kontinent. (2005)

١٥. آخر الغجر (دار المدى ٢٠٠٥).
١٦. ليل أبي العلاء (دار المدى ٢٠٠٨).
١٧. قصائد لنهار غائم (دار المدى ٢٠١٠).
١٨. قصائد مختارة بالفرنسية ترجمها إلى الفرنسية سعيد فرحان تحت عنوان «لا، ليس يربكني النفي».

Non, l'exil ne m'embarrasse pas (Lanskine 2010)

١٩. ترجم «قارات الأوبئة» وقصائد أخرى إلى الانكليزية كل من د. عباس كاظم والشاعر Anthony Howell.

The Plague Land and Other poems, (Carcanet, 2011)

٢٠. قصائد مختارة بالانكليزية تحت عنوان «الربع الخالي»

The Empty Quarter, in version by Anthony Howell (Grey Suit Edition, London 2014).

٢١. ترجم القصائد إلى الإيطالية فوزي الدليمي

I Continenti Del Male (Collana Porta Maggiore, I Poeti 2014)

٢٢. الربع الخالي وقصائد أخرى (دار المدى ٢٠١٤).

نثر:

١. من الغربة حتى وعي الغربة (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٢).
٢. أدمون صبري. دراسة ومختارات (وزارة الثقافة، بغداد١٩٧٥).
٣. مدينة النحاس، قصص قصيرة (دار المدى، ١٩٩٥).
٤. ثياب الأمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة (دار المدى، ٢٠٠٠).
٥. الفضائل الموسيقية: الموسيقى والشعر،(دار المدى، ٢٠٠٢).
٦. العودة الى گاردينيا، سيرة ذاتية،(دار المدى، ٢٠٠٤).
٧. يوميات نهاية الكابوس، مقالات (دار المدى، ٢٠٠٥).

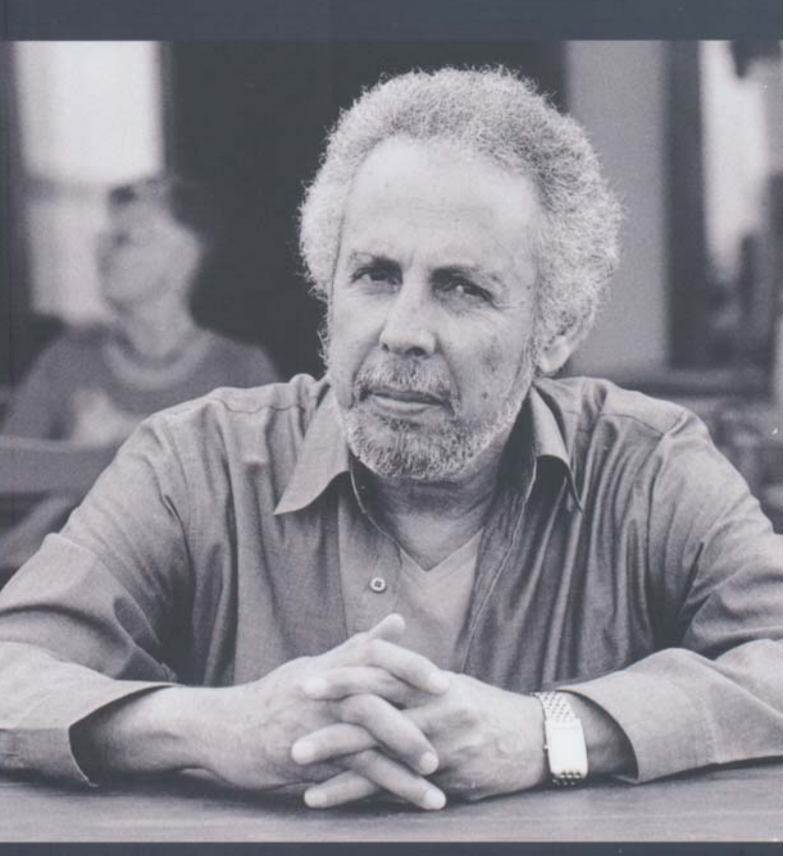
٨. تهافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، (دار المدى ٢٠٠٦).
٩. صحبة الآلهة ، حياة موسيقية، (دار المدى ٢٠١٠).
١٠. مراعي الصّبار (دار المدى ٢٠١٤)
١١. الموسيقى والشعر (دار نون - الإمارات ٢٠١٤)
١٢. الموسيقى والرسم (دار نون - الإمارات ٢٠١٤)

كتب عن فوزي كريم:

١. أنسنة الشعر، نحو حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجاً. حسن ناظم. (المركز الثقافي العربي ٢٠٠٦).
٢. تجليات البنى الأسلوبية في شعر فوزي كريم. د. سامي ناجي.
٣. إضاءة التوت وعتمة الدفلى: حوار مع فوزي كريم أجراه حسن ناظم, (دار المدى٢٠١٢).
٤. أنساق التعبير في شعر فوزي كريم. مازن الظالمي ،رسالة ماجستير، ٢٠١٢ (قيد النشر).
٥. المرايا والدخان. ياسين النصير (قيد النشر)

فهرس المحتويات

«**نــون للموســيقى**» عنوان نخص به سلسلة إصدارات عن «**نــون للنشــر**». نطلقها تحت وطأة الحاجة الروحية إلى كتاب يُقرأ، وإلى قارئ يَقرأ، عن الموسيقى التي تتطلع إليها كل الفنون. ستُعنى السلسلة بالموسيقى عامة، وبالموسيقى الكلاسيكية خاصة، ماهيةً وتاريخاً، وبذلك الرابط المشيمي الذي يصلها بعاطفة الانسان، وفكره، وفنونه. مغامرةٌ، لاشك، ولكنها مجدية في عالم تهرسه عجلة الطموحات المُتدنّية للجاهِ والمال والسلطة. نطمح أن يأخذ كتاب الموسيقى، أسوة بكتب الفكر والأدب، بيد القارئ إلى ساحلٍ أكثر أماناً.



فوزي كريم: أحدُ أبرز الشعراء الستينيين. ولدَ في بغداد ١٩٤٥، ودرسَ في جامعتها، وانصرفَ بعدها إلى العمل الحر ككاتب. أقامَ في بيروت ٦٩ ـ ١٩٧٢، ثم في لندن، منفاه الثاني، منذ ١٩٧٩ حتى اليوم. له قرابةَ ٢٢ مجموعةً شعرية، منها مختاراتٌ عدة صدرت في الإنكليزية، الفرنسية، السويدية والإيطالية. إلى جانبِ الشعر له ١٢ كتاباً في حقل النقد، الموسيقى والقصة. وله معارض عدة كفنان تشكيلي. تجدُ ثبتاً بمؤلفاته آخرَ هذا الكتاب.

هناك موروث أدبي في عربيتنا لهذه العلاقة بين الموسيقى والشعر، يشهد عليه كتاب الأغاني لأبي الفرج. ولكن ما من موروث في الفكر النقدي يضاهيه، في سبر غور هذه العلاقة. في الأفق النقدي الغربي مُتسع لا محدود لتأمل العلاقة منذ نشأت الحاجة الموسيقية لدى الانسان الأول، ومنذ نشأ الشعر.

إن حكاية ولادتهما توأمين، ثم انفصالهما عن بعض، ثم الحنين الضارب في كل منهما إلى الآخر، قد أملت على الدارسين، وعلى الشعراء والموسيقيين، آلاف المقالات والكتب. حتى ليبدو الموسيقي شاعراً دون كلمات، والشاعر موسيقياً ساعياً إلى التجريد الصوتي. هذا الكتاب محاولة تقديم وجبة غذاء خفيفة لكلا الطرفين: الشاعر والموسيقي، وللقارئ الذي يشغله الشعر والموسيقى معاً. محاولة لإستثارة حاجة دفينة، طمرتها العادة والكسل الروحي.



ISBN 978-91-87373-31-2

دار نون للنشر